Фридрих Ницше

1|1

полное собрание сочинений

РЕВОЛЮЦИЯ
КУЛЬТУРНАЯ

Институт философии
Российской академии наук

Фридрих Ницше

полное собрание сочинений в тринадцати томах

Издательство
«Культурная Революция»
Москва

Институт философии
Российской академии наук

Фридрих Ницше

полное собрание сочинений

Первый том.
Часть первая

Рождение трагедии
Из наследия
(сочинения 1869–1873 годов)

Перевод с немецкого

Издательство
«Культурная Революция»
Москва 2012

ББК 87.3 Герм
Н70

Общая редакция И.А. Эбаноидзе
Сверка, научное редактирование
В.М. Бакусев («Рождение трагедии»), И.А. Эбаноидзе
и А.Г. Жаворонков («Гомер и греческая филология»)
Перевод В. Бакусев, Л. Завалишина, В. Невежина,
Г. Рачинский, О. Химон, И. Эбаноидзе
Подготовка комментария В. Бакусев и А. Жаворонков
Оформление И.Э. Бернштейн

Ницше, Фридрих.
Н70 Полное собрание сочинений: В 13 томах / Ин-т философии.– М.: Культурная революция, 2005–
Т. 1/1: Рождение трагедии. Из наследия 1869–1873 гг. / Пер. с нем. В. Бакусева, Л. Завалишиной и др.; общ. ред. И.А. Эбаноидзе. – 2012. – 416 с. – ISBN 978-5-902764-15-1.

В первый полутом первого тома полного собрания сочинений Ф. Ницше вошли книга «Рождение трагедии» (в новой редакции перевода Г. Рачинского), а также статьи из наследия 1869–1873 годов, тематически связанные в основном с античностью, древнегреческой философией, мифологией, музыкой, литературой и политикой. Половина из этих текстов публикуется на русском впервые.

Издано при поддержке Д. Фьюче и сайта www.nietzsche.ru.

Содержание

Рождение трагедии

Опыт самокритики

1

Что бы ни лежало в основании этой спорной книги, это должен был быть вопрос первого ранга и интереса, да еще и глубоко личный вопрос; ручательством тому – время, когда она возникла, *вопреки* которому она возникла, тревожное время немецко-французской войны 1870–1871 годов. В то время как громы сражения при Вёрте проносились над Европой, задумчивый мыслитель и охотник до загадок, которому выпало на долю стать отцом этой книги, сидел где-то в альпийском уголке, весь погруженный в свои задумчивые мечты и загадки, а следовательно, весьма озабоченный и вместе с тем беззаботный, и записывал свои мысли о *греках* – ядро той странной и малодоступной книги, которой пусть и будет посвящено это запоздалое предисловие (или послесловие). Прошло несколько недель, как сам он уже был под стенами Меца, все еще не отделавшись от тех вопросов, под которые он поставил мнимую «жизнерадостность» греков и греческого искусства, пока наконец в том исполненном глубокой напряженности месяце, когда в Версале шли переговоры о мире, он и сам не нашел в себе примирения и, выздоравливая от полученной на поле сражения болезни, не выяснил для себя окончательно «Рождение трагедии из духа *музыки*». – Из музыки? Музыка и трагедия? Греки и трагическая музыка? Греки и пессимистическое произведение искусства? Самая удачная, самая прекрасная, самая завидная, доселе более всех других соблазнявшая к жизни порода людей, греки, – что? Неужто именно они *нуждались* в трагедии? Более того – в искусстве? Чему служило греческое искусство?..

Можно догадаться, где был тем самым поставлен великий вопросительный знак, относящийся к ценности существования. Является ли пессимизм *безусловным* признаком упадка, гибели, незадавшейся жизни, утомленных и ослабших инстинктов – каковым он был у индийцев, како-

вым он, по всей видимости, является у нас, «современных» людей и европейцев? Существует ли пессимизм *силы*? Существует ли какая-то интеллектуальная предрасположенность ко всему жестокому, ужасающему, злому, проблематичному в существовании, вызванная благополучием, бьющим через край здоровьем, полнотою существования? Нет ли страдания и от чрезмерной полноты? Испытующего мужества проницательнейшего взгляда, *жаждущего* всего ужасного как врага, достойного врага, на котором оно может испробовать свою силу? На котором оно хочет поучиться тому, что значит «бояться»? Какое значение *трагический* миф имеет именно у греков лучшего, сильнейшего, храбрейшего времени? И чудовищный феномен дионисовского начала? И то, что из него родилось, – трагедия? – А с другой стороны: то, что погубило трагедию, сократизм морали, диалектика, самодовольство и веселость теоретического человека – что же, разве не мог именно этот сократизм быть признаком упадка, утомления, болезни, анархически распадающихся инстинктов? А «греческая веселость» позднейшего эллинства – лишь вечерней зарею? Эпикурово неприятие пессимизма – лишь предосторожностью страдающего? А сама наука, наша наука – что означает вообще всякая наука, рассматриваемая как симптом жизни? Зачем нужна, хуже того, *откуда* берется всякая наука? Так что же? Не есть ли научность только страх и отговорка от пессимизма? Тонкая самооборона против – *истины*! И, говоря на моральный лад, нечто вроде трусости и лживости? А говоря на лад неморальный, хитрость? О Сократ, Сократ, не в этом ли, может быть, и была *твоя тайна? О таинственный ироник, может* быть, в этом и была твоя – ирония? – –

2

То, что мне тогда пришлось ухватить, нечто страшное и опасное, – проблема рогатая, не то чтобы непременно бык, но во всяком случае новая проблема; теперь я сказал бы, что это была *проблема* самой *науки* – наука, впервые понятая как проблема, как нечто спорное. Но книга, в которой я тогда дал волю своей юношеской смелости и скепсису, –

что за *неприятная* книга должна была вырасти тогда из столь не подходящей для юности задачи! Построенная на основе одних преждевременных, абсолютно незрелых переживаний, которые все стояли прямо на границе того, что может быть передано словами, поставленная на почву *искусства* – ибо проблема науки не может быть познана на почве науки, – быть может, книга для художников, обладающих попутно аналитическими и ретроспективными способностями (то есть для исключительного сорта художников, которых надо поискать, но искать-то и не хочется...), полная психологических нововведений и артистических секретов, с артистической метафизикой на заднем плане, юношеское произведение, полное юношеской смелости и юношеской тоски, независимое, упрямо самостоятельное даже там, где оно, кажется, подчиняется какому-то авторитету и приватному благоговению, – короче говоря, первый плод, в том числе и во всяком плохом смысле этого слова, отягощенный всеми грехами молодости, несмотря на поставленную им старческую проблему, прежде всего ее «длиннотами», ее «бурей и натиском»; с другой стороны, в смысле успеха, который выпал на ее долю (в особенности у того великого художника, к которому он обращался, как бы вызывая на диалог, – у Рихарда Вагнера), – это *оправдавшая себя* книга, я хочу сказать, такая, которая во всяком случае удовлетворила «лучших своего времени». Уже по одному этому к ней следовало бы отнестись с некоторым уважением и молчаливостью; тем не менее я не хочу полностью скрывать, насколько она теперь кажется мне неприятной и сколь чуждой теперь, по прошествии шестнадцати лет, она предстает передо мною – перед моим возмужалым, в сто раз более избалованным, но нисколько не охладевшим взглядом, которому не стала более чуждой и та задача, к решению которой впервые приступила эта дерзкая книга, – *взглянуть на науку под углом зрения художника, на искусство же – под углом зрения жизни...*

3

Опять скажу, нынче это для меня невозможная книга – я нахожу ее дурно написанной, неуклюжей, тягостной, неисто-

вой и запутанной в своей картинности, чувствительной, кое-где засахаренной до женственности, неровной в темпе, лишенной стремления к логической опрятности, чрезвычайно убежденной и поэтому не считающей нужным давать доказательства, подозрительной даже по отношению к *уместности* доказательства в качестве книги для посвященных, «музыки» для тех, кто был крещен именем музыки, изначально соединенных для совместных и редких переживаний в искусстве, – знака, по которому узнают друг друга родные по крови in artibus[1], – высокомерная и мечтательная книга, с самого начала еще более закрытая от profanum vulgus[2] «образованных», чем от «простонародья», но которая, как то доказало и доказывает ее воздействие, достаточно хорошо умеет находить себе соратников по мечтаниям и заманивать их на новые тропинки и места для плясок. Здесь, во всяком случае, говорил – это признавали и с любопытством, и с некоторой антипатией – какой-то *чуждый* голос, ученик еще «неведомого бога», который до поры до времени скрывался под капюшоном ученого, под маской тяжеловесности и немецкого отвращения к диалектике, даже дурных манер вагнерианца; тут заявил о себе ум, обладавший чуждыми, еще не получившими имени потребностями, память, битком набитая вопросами, переживаниями, тайнами, к которым, словно еще один вопросительный знак, было поставлено имя Диониса; здесь вела речь – так с подозрительностью говорили себе – какая-то мистическая и чуть ли не менадическая душа, которая с усилием и на свой страх и риск, как бы в нерешимости – открыться или скрыть себя, лепетала на чужом языке. Ей бы следовало *петь*, этой «новой душе», – а не говорить! Как жаль: то, что мне нужно было тогда сказать, я не решился сказать как поэт, – я, возможно, смог бы это сделать! Или по крайней мере как филолог: ведь и по сей день в этой области для филолога почти все предстоит еще открыть и выкопать! Прежде всего ту проблему, *что* здесь налицо проблема – и что греки, пока у нас нет никакого ответа на вопрос о том, «что такое дионисовское начало», по-прежнему остаются для нас совершенно непонятными и невообразимыми...

---

1 в искусствах (*лат.*) (Гораций. «Оды». III, I, 1).

2 необразованной черни (*лат.*).

4

Ну так что же такое дионисовское начало? В этой книге есть ответ на этот вопрос – здесь говорит человек «знающий», посвященный и ученик своего бога. Быть может, теперь я стал бы более осторожно и менее красноречиво говорить о такой сложной психологической проблеме, какую являет собой происхождение трагедии у греков. Один из коренных вопросов – отношение греков к боли, степень их чувствительности к ней: оставалось ли это отношение всегда одинаковым или изменилось на противоположное? Тут все дело в том, действительно ли их все усиливавшееся *стремление к красоте*, к празднествам, увеселениям, новым культам выросло из недостатка, лишения, из меланхолии, из чувства боли? Ведь если верно именно это – а Перикл (или Фукидид) дает нам это понять в своей великой надгробной речи, – то откуда в таком случае возникло противоположное стремление, появившееся раньше, – *стремление к ужасному*, известная непреклонная воля древнейших эллинов к пессимизму, к трагическому мифу, к образам всего страшного, злого, загадочного, губительного, рокового в самых основах бытия, – откуда тогда возникла трагедия? Быть может, из удовольствия, силы, бьющего через край здоровья, преизбытка полноты? И какое значение имеет в этом случае, если ставить вопрос физиологически, то исступление, из которого выросло как трагическое, так и комическое искусство, – дионисовское исступление? А что если исступление не есть необходимый симптом вырождения, гибели, перезревшей культуры? Быть может, существуют – вот вопрос для психиатров! – неврозы *здоровья*? Неврозы народной молодости и юношеской свежести? На что указывает этот синтез бога и козла в сатире? На основании какого личного переживания, по какому внутреннему побуждению греки должны были прийти к представлению о дионисовском мечтателе и первобытном человеке как о сатире? А что касается происхождения трагического хора, то не было ли в те века, когда греческое тело цвело, когда греческая душа через край била жизнью, каких-либо эндемических экстазов? Видений и галлюцинаций, сообщавшихся целым общинам, целым культовым сообществам? Что если

греки именно в богатстве своей юности обладали тягой *к* трагическому и были пессимистами? Если именно безумие, по словам Платона, принесло Элладе *наибольшие* благословения? И если, с другой стороны и наоборот, греки именно во времена своего разложения и слабости становились все оптимистичнее, поверхностнее, все более заражались актерством, а также все пламеннее стремились к логике и логизированию мира, то есть были в одно и то же время и «веселее» и «научнее»? Что если вопреки всем «современным идеям» и предрассудкам демократического вкуса победа *оптимизма*, возобладавшая *разумность*, практический и теоретический *утилитаризм*, подобно самой демократии, современной ему, представляют собою, может быть, только симптом никнущей силы, приближающейся старости, физиологического утомления? А как раз *не* пессимизм? Был ли Эпикур оптимистом – именно в качестве *страдающего*? – – Отсюда видно, что эта книга взвалила на себя целую связку сложных вопросов, добавим к этому еще сложнейший из затронутых в ней вопросов: что такое мораль, рассмотренная с точки зрения *жизни*?..

5

Уже в предисловии, обращенном к Рихарду Вагнеру, как подлинная *метафизическая* деятельность человека представлено искусство, а *не* мораль; в самой книге много раз повторяется колючее положение, что существование мира может быть *оправдано* лишь как эстетический феномен. Действительно, за всеми процессами бытия вся книга признает только художественный смысл, явный или скрытый – «Бога», если угодно, но, конечно, только совершенно беззаботного и неморального Бога-художника, который как в созидании, так и в разрушении, как в хорошем, так и в плохом одинаково стремится ощутить удовольствие и самовластие, который, создавая миры, освобождается от *гнета* полноты и *переполненности*, от *муки* теснящихся в нем противоречий. Мир, в каждый миг своего существования *достигнутое* спасение Бога, как вечно сменяющееся, вечно новое видение, предносящееся ему, максимально преисполненному стра-

даний, противоположностей, противоречий, который способен найти себе спасение лишь в *зримой иллюзии*; вся эта артистическая метафизика может показаться произвольной, беспочвенной, фантастической – но главное в ней то, что здесь уже проявляет себя ум, который в будущем решится, пренебрегая всеми опасностями, восстать против *морального* истолкования и моральной значимости существования. Здесь заявляет о себе, быть может в первый раз, пессимизм «по ту сторону добра и зла», здесь получает свое выражение и формулу та «извращенность умонастроения», против которой Шопенгауэр заблаговременно и неустанно метал свои самые отчаянные проклятия и перуны, – философия, осмеливающаяся перенести в мир явлений самое мораль, низвести ее этим и поставить на одну доску не только с «явлениями» (в смысле идеалистического terminus technicus[1]), но даже с «обманами» – в качестве иллюзии, бреда, заблуждения, истолкования, прихорашивания, искусства. Возможно, обо всей глубине этой *антиморальной* склонности лучше всего можно судить по осторожному и враждебному молчанию, которым на протяжении всей книги обойдено христианство, это самое необузданное проведение моральной темы в различных фигурациях, какое только доселе было дано слышать человечеству. Да и в самом деле, трудно найти чисто эстетическому истолкованию и оправданию мира, которое развивает эта книга, более разительную антитезу, чем христианское учение, которое и есть, и хочет быть *лишь* моральным, и своими абсолютными мерками, хотя бы, например, уже своей правдивостью Бога, изгоняет искусство, *всякое* искусство в область лжи, – то есть отрицает, проклинает, осуждает его. За подобными образом мысли и способом оценки, которые неминуемо враждебны искусству, если хоть сколько-нибудь неподдельны, я издавна чувствовал и *враждебность к жизни*, свирепое мстительное отвращение к ней: ибо всякая жизнь зиждется на иллюзии, искусстве, обмане, оптике, необходимости перспективы и заблуждения. Христианство с самого начала, по существу и в своей основе, было отвращением жизни к жизни и пресыщением жизни жизнью, которое только маскировалось, только пряталось,

1 специального термина (*лат.*).

только наряжалось верою в «другую» и «лучшую» жизнь. Ненависть к «миру», проклятие аффектам, страх перед красотой и чувственностью, потусторонний мир, изобретенный для того, чтобы лучше оклеветать этот, на деле же стремление к ничто, к концу, к успокоению, к «субботе суббот» – все это всегда казалось мне, вместе с безусловной волей христианства признавать *лишь* моральные ценности, самой опасной и жуткой из всех возможных форм «воли к гибели» или по крайней мере признаком глубочайшей болезни, усталости, недовольства, истощения, оскудения жизни, – ибо перед моралью (в особенности христианской, то есть безусловной моралью) жизнь постоянно и неизбежно *должна* оставаться неправой, так как жизнь по своей сущности *есть* нечто неморальное; она *должна*, наконец, раздавленная тяжестью презрения и вечного «нет», ощущаться как нечто недостойное желания, нечто недостойное само по себе. А сама мораль – что если она есть «воля к отрицанию жизни», скрытый инстинкт уничтожения, принцип упадка, унижения, клеветы, начало конца? И, следовательно, опасность из опасностей?.. Итак, *против* морали обратился тогда, в лице этой спорной книги, мой инстинкт – то был заступнический инстинкт жизни, и изобрел себе в корне противоположное учение и противоположную оценку жизни, чисто артистическую, антихристианскую. Как было назвать ее? Будучи филологом и человеком слов, я окрестил ее – не без некоторой вольности, ибо кто может знать настоящее имя Антихриста? – именем одного из греческих богов: я назвал ее *дионисовской*. –

6

Понятно ли теперь, какую задачу я осмелился почать этой книгой?... Как жалею я теперь, что не имел еще тогда достаточно мужества (или нескромности?), чтобы во всех случаях позволить себе для выражения столь личных воззрений и дерзаний и свой *личный язык* – что я с усилием старался выразить шопенгауэровскими и кантовскими формулами чуждые и новые ценностные подходы, которые по самой основе своей шли вразрез с духом Канта и Шопенгауэра, не менее чем с их вкусом! Ведь как мыслил Шопен

гауэр о трагедии? «То, что придает всему трагическому его своеобразный взмах и подъем, – говорит он («Мир как воля и представление» II 495), – это начало осознания того, что мир и жизнь не могут дать истинного удовлетворения, а посему и *не стоят* нашей привязанности: в этом состоит трагический дух – а потому он ведет к *отречению*». О, со сколь иными речами обращался ко мне Дионис! О, как далек был от меня именно в то время весь этот дух отречения! – Но есть в книге еще нечто значительно более скверное, о чем я теперь жалею еще больше, чем о том, что затемнил и испортил дионисовские чаяния шопенгауэровскими формулами: то, что я вообще *испортил* себе грандиозную *греческую проблему*, какой она тогда возникла передо мною, примесью самых современных тем! Что я питал надежды там, где не на что было надеяться, где всё слишком явственно предвещало конец! Что я на основании новейшей немецкой музыки начал выдумывать басни о «немецкой сущности», будто она именно тогда была готова открыть себя и вновь себя найти, – и это в то самое время, когда немецкий дух, незадолго перед тем еще обладавший волей к господству над Европой, силу руководить Европой, только что безусловно и окончательно *отрекся от властных притязаний* и под помпезным предлогом основания империи совершил переход к посредственности, к демократии и к «современным идеям»! Действительно, за это время я научился достаточно безнадежно и беспощадно мыслить об этой «немецкой сущности», а равным образом и о современной *немецкой музыке* как насквозь романтической и самой негреческой из всех возможных форм искусства; кроме того, как о перворазрядной губительнице нервов, вдвойне опасной у такого народа, который любит выпить и почитает неясность за добродетель, и притом в ее двойном качестве опьяняющего и вместе с тем *отуманивающего* наркотика. – Однако, оставляя в стороне все скороспелые надежды и ошибочные применения к ближайшей современности, которыми я тогда испортил себе свою первую книгу, – большой дионисовский вопросительный знак, как он в ней поставлен, неизменно остается в силе и по отношению к музыке: какова должна быть музыка, которая уже была бы не романтического происхождения, подобно немецкой, – а *дионисовского*?..

7

– Но, милостивый государь, что же такое романтика, если *Ваша* книга не романтика? Можно ли довести фундаментальную ненависть к «настоящему», к «действительности» и к «современным идеям» до более высокой степени, чем это сделано в Вашей артистической метафизике, которая скорее поверит в «ничто», скорее признает дьявола, чем «настоящее»? Не раздаются ли басовые ноты гнева и радости уничтожения ниже всего Вашего искусства контрапунктического голосоведения, прельщающего уши слушателей, – бешеная решимость против всего, что есть «теперь», воля, которая не так уж далека от практического нигилизма и как бы говорит: «Лучше уж, чтобы не было ничего истинного, чем допустить, что *вы* были правы, что *ваша* истина настояла на своем!» Раскройте-ка уши и послушайте сами, господин пессимист и боготворитель искусства, одно-единственное избранное место Вашей книги, то не лишенное красноречия место об истребителях драконов, которое для молодых ушей и сердец должно звучать так же двусмысленно, как игра пресловутого крысолова. Это ли не настоящий и подлинный символ веры 1830 года под личиною пессимизма 1850-го? Ведь за ним уже прелюдирует и обычный романтический финал – разрыв, крушение, возвращение и падение ниц перед старой верой, перед *все тем же* старым Богом... Да разве Ваша пессимистическая книга не есть сама образчик антиэллинства и романтизма, сама нечто «столь же опьяняющее, сколь и отуманивающее», во всяком случае наркотик, даже образец музыки, *немецкой* музыки? Но послушаем:

> «Представим себе подрастающее поколение с этим бесстрашием взора, с этим героическим стремлением к неимоверному, представим себе смелую поступь этих истребителей драконов, гордую смелость, с которой они поворачиваются спиной ко всем этим внушающим расслабленность доктринам оптимизма, дабы целиком и полностью «жить с решительностью»: *разве не представляется необходимым*, чтобы трагический человек этой культуры, воспитывая себя для суровой и ужасной жизни, возжелал нового искусства, *искусства метафизического утешения*, трагедии как предназначенной ему Елены, и воскликнул вместе с Фаустом:
>
> «Не должен разве я стремительною мощью
> Единый вечный образ вызвать к жизни?»

«Разве не представляется *необходимым?*»... Нет, трижды нет, о молодые романтики, это *не* представляется таковым! Но весьма вероятно, что дело *кончится* именно этим, что *вы* так кончите, то есть «утешенными», как писано есть, несмотря на все самовоспитание для суровой и ужасной жизни, «метафизически утешенными», короче говоря, так, как кончают романтики, – *христианами*... Нет! Научитесь сперва искусству *посюстороннего* утешения – научитесь *смеяться*, мои молодые друзья, если вы все-таки хотите остаться пессимистами; быть может, после этого вы, смеющиеся, когда-нибудь да пошлете к черту все метафизическое утешительство – и прежде всего метафизику! Или, если сказать все это на языке того дионисовского чудовища, которое зовут Заратустрой:

«Возвысьте сердца ваши, братья мои, выше! всё выше! И не забывайте о ногах! Поднимайте и ноги ваши, вы, хорошие танцоры, а еще лучше – стойте на голове!

Этот венок смеющегося, этот венок из роз, – я сам надел на себя этот венок, я сам назвал священным свой смех. Никого другого не нашел я достаточно сильным для этого.

Заратустра танцор, Заратустра легкий, машущий крыльями, готовый лететь, манящий всех птиц, готовый и проворный, блаженно-легкомысленный:

Заратустра вещий словом, Заратустра вещий смехом, не нетерпеливый, не безусловный, любящий прыжки и прыжки в сторону; я сам надел на себя этот венок!

Этот венок смеющегося, этот венок из роз, – вам, братья мои, кидаю я этот венок! Смех назвал я священным; высшие люди, *научитесь* же – смеяться!»

«Так говорил Заратустра», Четвертая часть, с. 87

Предисловие к Рихарду Вагнеру

Чтобы отдалить от себя все возможные сомнительности, волнения и недоразумения, к которым, при своеобразном характере нашей эстетической общественности, могут дать повод собранные в этом сочинении мысли, и чтобы иметь возможность написать и эти вводные слова с тем же блаженством созерцания, отпечаток которого сама книга несет на себе как петрефакт счастливых и возвышенных часов, – я вызываю перед своим взором тот миг, когда Вы, мой высокочтимый друг, получите эту книгу: я вижу, как Вы, быть может после вечерней прогулки по зимнему снегу, разглядываете раскованного Прометея на заглавном листе, читаете мое имя и сразу же проникаетесь убеждением, что, каково бы ни было содержание этого сочинения, автор его несомненно имеет сказать что-то серьезное и внушительное, а равным образом что, находя все эти свои мысли, он видел Вас перед собою и обращался к Вам, а следовательно, мог написать лишь нечто соответствующее Вашему присутствию. При этом Вы припомните, что в то же время, когда создавалось Ваше чудное юбилейное сочинение о Бетховене, то есть среди ужасов и величия только что разгоревшейся войны, – я собирался к таким мыслям. Но в ошибку впали бы те, кто усмотрели бы в этом собрании мыслей противоречие между патриотическим возбуждением и эстетическим сибаритством, между мужественной серьезностью и веселой игрой; напротив, при истинном прочтении этой книги им, к их собственному изумлению, вероятно, станет ясно, с какой настоятельной немецкой проблемой мы здесь имеем дело, проблемой, которую мы помещаем как раз в средоточие немецких надежд, – осью и поворотной точкой всего. Но, быть может, им же покажется вообще предосудительным столь серьезное отношение к эстетической проблеме, раз они не в состоянии увидеть в искусстве не более как веселую прикрасу, не более как ни к чему не обязывающее позвякивание бубенчиков, сопровождающее

«серьезность существования», словно никто не знает, насколько серьезно это противопоставление искусства «серьезности существования». Этим серьезным людям я позволю себе сказать, что мое убеждение и взгляд на искусство как на высшую задачу и собственно метафизическую деятельность в этой жизни согласны с образом мысли того человека, которому я хотел бы посвятить эту книгу как передовому великому бойцу, пошедшему по этому пути прежде меня.

Базель, конец 1871 года

1

Было бы большим выигрышем для эстетической науки, если бы не только путем логического уразумения, но и путем непосредственного усмотрения пришли к сознанию того, что поступательное развитие искусства связано с двойственностью *аполлоновского* и *дионисовского начал*, подобно тому как рождение находится в зависимости от парности полов при непрестанной борьбе и лишь периодически наступающем перемирии между ними. Названия эти мы заимствуем у греков, разъясняющих тому, кто в силах уразуметь, свои глубокомысленные тайные доктрины в области воззрений на искусство не с помощью понятий, но в убедительно отчетливых образах мира богов. С их двумя божествами искусств, Аполлоном и Дионисом, связано наше знание о той огромной противоположности в происхождении и целях, которую мы встречаем в греческом мире между искусством зрительных образов – аполлоновским – и не зрительным искусством музыки – искусством Диониса: эти два столь различных влечения разыгрываются друг рядом с другом, чаще всего в открытом раздоре между собой, взаимно побуждая друг друга к все новым, более мощным рождениям, дабы увековечить в них борьбу названных противоположностей, только по-видимому соединенных общим словом «искусство»; пока, наконец, чудодейственным метафизическим актом эллинской «воли» они не явятся связанными парой и в этой парности не создадут в конце концов столь же дионисовское, сколь и аполлоновское произведение искусства – аттическую трагедию.

Чтобы уяснить себе оба эти влечения, представим их себе сначала как изолированные художественные миры *сновидения* и *опьянения*; между этими физиологическими явлениями можно заметить противоположность, соответствующую противоположности аполлоновского и дионисов-

ского. В сновидениях, по мнению Лукреция, душам людей впервые явились величественные образы богов, во сне великий ваятель увидел чарующую соразмерность членов сверхчеловеческих существ, и эллинский поэт, спрошенный о таинстве поэтического творчества, также вспомнил бы о сновидении и дал бы разъяснение, сходное с тем, которое Ганс Сакс дает в «Мейстерзингерах»:

Мой друг, поэты рождены,
Чтоб толковать свои же сны.
Все то, чем грезим мы в мечтах,
Раскрыто перед нами в снах:
И толк искуснейших стихов
Лишь в толкованье вещих снов.

Прекрасная зрительная иллюзия миров сновидения, в создании которых каждый человек является законченным художником, есть предпосылка всех изобразительных искусств, а также, как мы увидим, одна из важных сторон поэзии. Мы находим наслаждение в непосредственном уразумении такого образа, все формы говорят нам: нет ничего безразличного и ненужного. Но и при всей жизненности этой реальности сновидений у нас все же остается брезжащее ощущение ее *иллюзорности*: по крайней мере, таков мой опыт, распространенность и даже нормальность которого я мог бы подтвердить рядом свидетельств и показаний поэтов. Человек, настроенный на философский лад, даже предчувствует, что и под этой действительностью, в которой мы живем и существуем, лежит скрытая, совсем иная действительность, и что, следовательно, и первая есть иллюзия; а Шопенгауэр и прямо считает способность время от времени воображать людей и все вещи только фантомами или образами сновидений признаком философского дарования. Но как философ относится к действительности бытия, так художественно восприимчивый человек относится к действительности сновидений; он охотно и зорко всматривается в них: ибо по этим образам он толкует себе жизнь, на этих событиях готовится к жизни. И не одни только приятные, приветливые образы являются ему в переживании такими ясными и понятными: все строгое, смутное, печальное, мрачное, внезапные препятствия, насмешки случая,

боязливые ожидания, короче говоря, вся «божественная комедия» жизни вместе с ее inferno проходит перед ним, и не только как театр теней – ибо он сам живет и страдает как действующее лицо этих сцен, – и тоже не без упомянутого мимолетнего ощущения их иллюзорности; а, быть может, многим, подобно мне, придет на память, как они в опасностях и ужасах сновидения подчас не без успеха ободряли себя восклицанием: «Ведь это – сон! Что ж, буду грезить дальше!» Мне рассказывали также о людях, которые могли продлевать одно и то же сновидение на три и более последовательные ночи, не нарушая его причинной связи, – факты, ясно свидетельствующие о том, что наша внутренняя сущность, общая нам всем подпочва переживает сновидение, испытывая глубокое наслаждение и чувство радостной необходимости.

Эта радостная необходимость переживания сновидений выражена и греками в образе Аполлона; Аполлон как бог всех сил, творящих образы, есть в то же время и бог, возвещающий грядущее. Он, этимологически означающий «блещущий», божество света, царит и над прекрасной видимостью душевного мира фантазии. Высшая истинность, совершенство этих состояний в противоположность лишь частично понятной дневной реальности, равно как и глубокое осознание врачующей и оказывающей помощь во сне и сновидениях природы, представляют собой в то же время символическую аналогию дара вещания и вообще искусств, делающих жизнь возможной и приемлемой. Но и та зыбкая граница, через которую не может переступать сновидение, чтобы не оказаться воздействующим патологически – ибо в противном случае иллюзия обманула бы нас, приняв вид грубой действительности, – необходимо должна присутствовать в образе Аполлона как ограничивающее чувство меры, как свобода от диких порывов, как исполненный мудрости покой бога – творца образов. Его око в соответствии с его происхождением должно быть «солнечным»; даже когда он гневается и бросает недовольные взоры, величие прекрасного видения почиет на нем. И таким образом об Аполлоне можно было бы сказать в эксцентрическом смысле то, что Шопенгауэр говорит о человеке, окутанном покрывалом Майи («Мир как воля и представ-

ление» I, с. 416): «Как среди бушующего моря, с ревом вздымающего и опускающего в безбрежном своем просторе горы валов, сидит на челне пловец, доверяясь слабой ладье, – так среди мира мук спокойно пребывает отдельный человек, с доверием опираясь на principium individuationis[1]». Об Аполлоне можно было бы даже сказать, что в нем непоколебимое доверие к этому принципу и спокойная неподвижность охваченного им существа получили свое возвышеннейшее выражение, и Аполлона хотелось бы назвать великолепным божественным образом principii individuationis, в жестах и взорах которого с нами говорит вся великая радость и мудрость «иллюзии» вместе со всей ее красотой.

В приведенном месте Шопенгауэр описывает нам также тот чудовищный *ужас*, который охватывает человека, когда он внезапно усомнится в формах познания явлений, так что закон достаточного основания в каком-нибудь из своих оформлений окажется допускающим исключение. Если к этому ужасу добавить блаженный восторг, поднимающийся из сокровеннейших недр человека и даже природы, когда наступает такое нарушение principii individuationis, то это даст нам понятие о сущности дионисовского начала, более всего, пожалуй, нам доступного из аналогии с *опьянением.* Либо под влиянием наркотического напитка, о котором говорят в своих гимнах все первобытные люди и народы, либо при могучем, радостно проникающем всю природу приближении весны просыпаются те дионисовские порывы, в подъеме коих все субъективное исчезает до полного самозабвения. В Германии во времена Средневековья все возраставшие толпы, охваченные той же дионисовской силой, тоже носились с места на место с пением и плясками: в этих плясунах св. Иоанна и св. Витта мы узнаем вакхические хоры греков, берущие начало в Малой Азии и дальше, вплоть до Вавилона и оргиастических сакейских празднеств. Встречаются люди, которые по недостатку опыта или от тупоумия, чувствуя себя здоровыми, с насмешкой или с сожалением отворачиваются от подобных явлений, считая их «болезнями простонародья»: эти бедняги и не подозревают, как мертвецки бледно и призрачно выглядит

---

1 принцип индивидуации (*лат.*).

это их «здоровье», когда мимо него вихрем проносится пламенная жизнь дионисовских мечтателей.

Под чарами Диониса не только восстанавливается союз человека с человеком: даже отчужденная, враждебная или порабощенная природа снова справляет праздник примирения со своим блудным сыном – человеком. Добровольно предлагает земля свои дары, и мирно приближаются хищные звери скал и пустынь. Цветами и венками усыпана колесница Диониса: ее влекут пантера и тигр. Превратите ликующую песню «К Радости» Бетховена в картину, и если у вас достанет силы воображения, чтобы увидать «миллионы, трепеща склоняющиеся во прахе», то вы лучше поймете, что такое дионисовское начало. Теперь раб – свободный человек, теперь стерты все неподвижные и враждебные границы, установленные между людьми нуждой, произволом или «наглой модой». Теперь, слыша благую весть о мировой гармонии, каждый чувствует себя не просто соединенным, примиренным, сплоченным со своими ближними, но и единым с ними, словно разорвано покрывало Майи и только клочья его еще развеваются на фоне таинственного Первоединого. В пении и пляске человек проявляет себя членом более высокого сообщества: он разучился ходить и говорить и готов в пляске взлететь в воздушные выси. Его телодвижения говорят о зачарованности. Как животные получили теперь дар слова и земля истекает молоком и медом, так и в человеке звучит нечто сверхъестественное: он чувствует себя богом, он сам шествует теперь восторженно и возвышенно; такими он видел во сне шествовавших богов. Человек уже не художник: он сам стал художественным произведением: художественная мощь всей природы открывается здесь, в трепете опьянения, для высшего, блаженного самоудовлетворения Первоединого. Благороднейшая глина, драгоценнейший мрамор – человек – подвергается здесь лепке и высеканию, и вместе с ударами резца дионисовского творца мира звучит зов элевсинских мистерий: «Вы повергаетесь ниц, миллионы? Мир, чуешь ли ты своего Творца?» –

2

Мы рассматривали до сих пор аполлоновское начало и его противоположность – дионисовское – как художественные силы, рвущиеся к жизни из самой природы, *без посредства художника-человека*, и как силы, в коих художественные влечения этой природы получают удовлетворение ближайшим образом и прямым путем: это, с одной стороны, мир образов сновидения, совершенство которых не находится ни в какой зависимости от интеллектуального уровня или художественного образования сновидца, а с другой стороны – пьянящая действительность, которая тоже не обращает внимания на отдельного человека, а, напротив, стремится уничтожить индивида и спасти его в мистическом ощущении единства. В сравнении с этими непосредственными художественными состояниями природы каждый художник является только «подражателем», и притом либо аполлоновским художником сновидений, либо дионисовским художником опьянения, либо, наконец, как в греческой трагедии, одновременно художником и опьянения и сновидения. Этого последнего мы должны себе представить примерно так: в дионисовском опьянении и мистическом самоуничтожении, одинокий, где-нибудь в стороне от безумствующих и носящихся хоров, опускается он на землю, и вот под аполлоновским воздействием сновидения ему открывается его собственное состояние, то есть его единство с глубочайшей первоосновой мира *в символическом подобии образов сновидения*.

После этих общих предпосылок и сопоставлений присмотримся теперь к *грекам* поближе, чтобы узнать, в какой степени эти *художественные инстинкты природы* были у них развиты и какой высоты они достигли, чем мы и предоставим себе возможность глубже понять и оценить отношение греческих художников к своим прообразам, или, по выражению Аристотеля, их «подражание природе». О *сновидениях* греков, несмотря на их обширную литературу и рассказы о снах, приходится говорить только предположительно, хотя и с довольно большой достоверностью; при невероятной пластической точности и верности их взгляда и их сильной, искренней любви к цвету, несомненно, придется, к стыду всех рожденных после, предположить и в их снах логическую при-

чинность линий и очертаний, красок и групп, сходную со сменой сцен в их лучших рельефах, совершенство коих, если вообще в данном случае уместно сравнение, дало бы нам, конечно, право назвать всякого сновидящего грека Гомером, а Гомера – сновидящим греком, причем в более глубоком смысле, чем когда современный человек в отношении своих сновидений осмеливается сравнивать себя с Шекспиром.

Зато нам не приходится опираться на одни предположения, когда требуется показать ту огромную пропасть, которая отделяет *дионисовских греков* от дионисовских варваров. Во всех концах древнего мира – не говоря здесь о новом, – от Рима до Вавилона, мы можем проследить существование дионисовских празднеств, тип которых в лучшем случае относится к типу греческих как бородатый сатир, заимствовавший свое имя и атрибуты у козла, к самому Дионису. Почти везде эти празднества были сосредоточены вокруг неограниченной половой разнузданности, волны которой захлестывали каждый семейный очаг с его досточтенными узаконениями; тут спускалось с цепи самое дикое зверство природы, доходившее до того отвратительного смешения сладострастия и жестокости, которое всегда представлялось мне подлинным «колдовским зельем». От лихорадочных чувств этих празднеств, знание о которых проникало в Грецию по всем сухопутным и морским путям, греки были, по-видимому, некоторое время вполне защищены и охранены царившей здесь во всем своем гордом величии фигурой Аполлона, который мог показывать голову Медузы только силе, не более опасной, чем этот грубый, карикатурный дионисизм. Эта величественно-защитная поза Аполлона как раз и увековечена дорическим искусством. Затруднительным и даже невозможным стало названное сопротивление, когда, наконец, подобные же влечения пробились из тех недр, где заложены были глубочайшие корни эллинской природы: теперь сфера воздействия дельфийского бога ограничивалась своевременным заключением мира, позволявшим выбить из рук могучего противника его губительное оружие. Это перемирие представляет собою важнейший момент в истории греческого культа: куда ни взглянешь, всюду видны следы переворота, произведенного этим событием. То было перемирие двух противников

с точным определением принадлежавших им отныне сфер влияния и с периодической взаимной передачей почетных подарков; по сути же дела моста через пропасть перекинуто не было. Но если теперь мы бросим взгляд на то, как под давлением этого мирного договора проявлялось дионисовское могущество, то, сравнивая его с упомянутыми вавилонскими празднествами сакеев и возвращением в них человека на ступень тигра и обезьяны, увидим в дионисовских оргиях греков смысл празднеств спасения мира и дней духовного просветления. У них впервые природа достигает своего художественного ликования, впервые у них разрушение principii individuationis становится художественным феноменом. Здесь было бессильно отвратительное колдовское зелье из сладострастия и жестокости: лишь странное смешение и двойственность аффектов у дионисовских мечтателей напоминает о нем – как целебные снадобья напоминают смертельные яды, – выражаясь в том явлении, что страдания вызывают наслаждение, что восторг вырывает из души мучительные стоны. В высшей радости человек испускает крик ужаса или тоскливо сетует о невозместимой утрате. В этих греческих празднествах выявляется как бы сентиментальная тяга природы, словно ей приходится вздыхать о своей раздробленности на индивидуальные создания. Пение и язык жестов, свойственные таким двойственно настроенным мечтателям, были для гомеровско-греческого мира чем-то новым и неслыханным: а в особенности возбуждала в нем страх и ужас дионисовская *музыка.* Если музыка, по-видимому, и была уже знакома ему как аполлоновское искусство, то, строго говоря, лишь как прибой волн ритма, пластическая сила которого была разработана для изображения аполлоновских состояний. Музыка Аполлона была дорической архитектурой в тонах, но в тонах, едва означенных, как это свойственно кифаре. Тщательно устранялся как неаполлоновский тот элемент, который главным образом характерен для дионисовской музыки, а вместе с тем и для музыки вообще, – потрясающее могущество тона, единый поток мелоса и ни с чем не сравнимый мир гармонии. Дионисовский дифирамб побуждает человека к высшему подъему всех его способностей символизации; нечто еще никогда не испытанное ищет своего выражения – уничто-

жение покрывала Майи, единство бытия как гений рода и даже самой природы. Глубина природы должна найти себе теперь символическое выражение; необходим новый мир символов – сначала телесная символика во всей ее полноте, не только символика уст, лица, слова, но и целостный, ритмизирующий все члены тела плясовой жест. Затем в ритмике, динамике и гармонии внезапно и порывисто вырастают другие символические силы, силы музыки. Чтобы воспринять это общее освобождение всех сил символизации от оков, человек должен был уже добраться до той вершины самовыражения, которая стремится символически выявить себя в указанных силах: стало быть, дифирамбический служитель Диониса может быть понят лишь себе подобным! С каким изумлением должны были взирать на него аполлоновские греки! С изумлением тем большим, что к нему примешивалось жуткое сознание: все это, в сущности, не так уж и чуждо им самим, а их аполлоновское сознание – лишь покрывало, скрывающее от них этот дионисовский мир.

3

Чтобы понять сказанное, нам придется как бы камень за камнем разобрать все это художественно возведенное здание *аполлоновской культуры*, пока мы не увидим фундамента, на котором оно построено. Здесь, во-первых, нашему взгляду представятся великолепные фигуры олимпийских богов, помещенные на фронтоне этого здания, деяния коих в сияющих издали рельефах украшают его фризы. Если между ними мы усмотрим и Аполлона как отдельное божество наряду с другими и не претендующее на первое место, то пусть это не вводит нас в заблуждение. Тот же инстинкт, который нашел свое зримое воплощение в Аполлоне, породил и весь этот олимпийский мир вообще, и в этом смысле Аполлон может считаться его отцом. Какова же была та неимоверно сильная потребность, из которой возник столь блистательный сонм олимпийских существ?

Тот, кто подходит к этим олимпийцам с другой религией в сердце и думает найти в них нравственную высоту, даже святость, бестелесную одухотворенность, исполненные ми-

лосердия взоры, тот неизбежно и скоро с недовольством и разочарованием отвернется от них. Здесь ничто не напоминает об аскезе, духовности и долге; здесь все говорит нам лишь о великолепном, даже торжествующем существовании, в котором все наличное обожествляется независимо от того, добро оно или зло. И зритель, глубоко пораженный, остановится перед этим фантастическим преизбытком жизни и спросит себя: напоенные каким колдовским зельем вкушали жизнь эти задорные люди, так что им, куда они ни глядели, отовсюду улыбалась Елена как «в сладкой чувственности парящий» идеальный образ их собственного существования. Этому готовому уже отвернуться и отойти зрителю должны мы крикнуть, однако: «Не уходи, а послушай сначала, что народная мудрость греков вещает об этой самой жизни, которая здесь раскинулась перед тобой со столь необъяснимой веселостью. Есть стародавнее предание, гласящее, что царь Мидас долгое время гонялся по лесам за мудрым *Силеном*, спутником Диониса, но не мог изловить его. Когда тот, наконец, попал к нему в руки, царь спросил, что́ для человека лучше и предпочтительней всего. Упорно и недвижно молчал демон; наконец, принуждаемый царем, он с пронзительным смехом разразился такими словами: «Злополучный однодневный род, дети случая и нужды, зачем вынуждаешь ты говорить тебе то, чего полезнее было бы тебе не слышать? Наилучшее для тебя совершенно недостижимо: не родиться, не *быть* вовсе, быть *ничем*. А самое лучшее после этого – как можно скорее умереть».

Как соотносится с этой народной мудростью олимпийский мир богов? Как экстатическое видение истязуемого мученика – с его пытками.

Теперь перед нами как бы разверзается олимпийская волшебная гора, обнажая свои корни. Греки знали и ощущали страхи и ужасы существования: чтобы вообще иметь возможность жить, они вынуждены были заслонить себя от них блистающим порождением сновидений – образами олимпийцев. Чрезвычайное недоверие к титаническим силам природы, безжалостно царящая над всем, что дается познанию, Мойра, коршун великого человеколюбца – Прометея, ужасающая судьба мудрого Эдипа, родовое проклятье Атридов, принудившее Ореста к матереубийству, коро-

че говоря, вся эта философия лесного бога со всеми ее отдельными мифическими примерами, от которой погибли меланхолические этруски, – непрестанно все снова и снова преодолевалась греками с помощью того художественного промежуточного мира олимпийцев, о котором идет речь, или во всяком случае прикрывалась им и убиралась подальше от глаз. Чтобы иметь возможность жить, грекам пришлось создать этих богов по насущнейшей необходимости, и этот процесс мы должны представлять себе приблизительно так: из первобытной титановской группы богов ужаса через посредство указанного аполлоновского инстинкта красоты путем медленных переходов сложилась олимпийская группа богов радости; так розы пробиваются к свету из тернистой чащи кустов. Как мог бы иначе такой болезненно чувствительный, такой неистовый в своих желаниях, такой из ряда вон склонный к *страданию* народ выносить существование, если бы оно не было представлено ему в его богах озаренным столь величественным ореолом славы? Тот же инстинкт, который вызывает к жизни искусство как дополнение и завершение бытия, соблазняющее на дальнейшую жизнь, создал и олимпийский мир как преображающее зеркало, поставленное перед собой эллинской «волей». Так боги оправдывают человеческую жизнь, сами живя этой жизнью, – вот единственная удовлетворительная теодицея! Существование таких богов под яркими солнечными лучами ощущается как нечто само по себе достойное стремления, а настоящая *боль* гомеровского человека распространяется на разлуку с жизнью, особенно же на скорую разлуку, так что теперь можно было бы сказать об этом человеке нечто противоположное силеновской мудрости: «Самое тяжкое для него – скоро умереть, второе по тяжести – быть вообще подверженным смерти». И если уж раздается жалоба, то оплакивается краткая жизнь Ахилла, человеческий род, подобный опадающим и меняющим друг друга листьям, закат эпохи героев. И для величайшего героя оказывается не ниже его достоинства стремление продолжать жизнь, хотя бы и в качестве поденщика. «Воля» на своей аполлоновской ступени так неистово стремится к этому бытию, так сильно в гомеровском человеке чувство единства с ним, что даже жалоба превращается в хвалебную песнь ему.

Здесь необходимо сказать, что вся эта гармония, с таким вожделением и тоской созерцаемая новым человеком, даже единство человека с природой, для обозначения которого Шиллер пустил в ход термин «наивное», – ни в коем случае не представляет собою простое, само собой понятное, как бы неизбежное состояние, с которым мы *по необходимости* встречаемся на пороге каждой культуры, словно с раем человечества: чему-либо подобному могла поверить лишь эпоха, желавшая видеть в Эмиле Руссо художника и воображавшая, будто нашла в Гомере такого выросшего на лоне природы художника – Эмиля. Там, где мы в искусстве встречаемся с «наивным», мы вынуждены признать высшее проявление аполлоновской культуры, которой для начала всегда приходится разрушать царство титанов, поражать насмерть чудовищ и при посредстве могущественных фантасмагорий и радостных иллюзий одерживать победы над ужасающей глубиной миросозерцания и болезненной склонностью к страданию. Но как редко достигается эта наивность, эта полная поглощенность красотой иллюзии! Как невыразимо возвышен поэтому *Гомер*, который как отдельная личность относится ко всей аполлоновской народной культуре так же, как отдельный художник сновидения ко всем сновидческим способностям народа и природы вообще. Гомеровская «наивность» может быть понята лишь как совершенная победа аполлоновской иллюзии: это та иллюзия, которой так часто пользуется природа для достижения своих целей. Действительная цель укрыта химерой: мы простираем руки к этой последней, а природа, обманывая нас, достигает первой. «Воля» хотела узреть самое себя в греках, в просветлении гения и в мире искусства; чтобы восславить себя, ее создания должны были чувствовать себя достойными славы, они должны были вновь узреть себя в некоей высшей сфере, но так, чтобы этот совершенный мир их созерцаний не мог стать для них императивом или укором. Таковой была сфера красоты, в которой они видели свои отражения – олимпийцев. Этим отражением красоты эллинская «воля» боролась с коррелятивным художественному таланту даром страдания и мудрости страдания: и как памятник ее победы стоит перед нами Гомер, наивный художник.

4

Об этом наивном художнике мы можем получить кое-какие разъяснения из аналогии сновидения. Если мы представим себе сновидца, который среди иллюзии мира сновидений, не нарушая их, восклицает про себя: «Ведь это сон; что ж, буду грезить дальше»; если мы отсюда можем заключить о глубоком душевном наслаждении, связанным с переживанием сновидения; если мы, с другой стороны, должны полностью забыть день с его ужасающей навязчивостью, чтобы вообще иметь возможность видеть сны с этим глубоким наслаждением от их созерцания, то мы вправе истолковывать для себя все эти явления под руководством Аполлона, толкователя снов, примерно следующим образом. Насколько верно то, что из двух половин жизни, бодрствования и сна, первая представляется нам несравненно более предпочтительной, важной, ценной, достойной, даже единственной прожитой, я тем не менее решаюсь, пусть это и покажется парадоксом, высказать – с точки зрения той таинственной основы нашей сущности, проявление коей мы представляем, – прямо противоположную высокую оценку сновидения. Чем больше я подмечаю в природе названные всемогущие художественные инстинкты, а в них – страстное стремление к иллюзии, к спасению путем иллюзии, тем больше чувствую в себе необходимость метафизического предположения, что подлинно сущее и Первоединое как вечно страждущее и исполненное противоречий вместе с тем для своего постоянного освобождения нуждается в восторженных видениях, в радостной иллюзии: каковую иллюзию мы, полностью погруженные в него и составляющие его часть, вынужденно воспринимаем как подлинно не-сущее, то есть как непрестанное становление во времени, пространстве и причинности, другими словами, как эмпирическую реальность. Итак, если мы отвлечемся на мгновенье от нашей собственной «реальности», примем наше эмпирическое существование, как и бытие мира вообще, за возникающее в каждый момент представление Первоединого, то сновидение получит для нас теперь значение *иллюзии в иллюзии* и тем самым еще более высокого удовлетворения исконной жажды иллюзии. По этой самой причине внутреннему ядру

природы доставляет такую неописуемую радость наивный художник и наивное произведение искусства, которое также есть лишь «иллюзия в иллюзии». *Рафаэль*, сам один из этих бессмертных «наивных», изобразил нам в символической картине такое депотенцирование иллюзии в иллюзию, этот первопроцесс наивного художника, а вместе с тем и аполлоновской культуры. В его *«Преображении»* мы видим на нижней половине в бесноватом отроке, отчаявшихся вожатых, беспомощно перепуганных учениках отражение вечного изначального страдания, единой основы мира: «иллюзия» здесь – отражение вечного противоречия, отца всех вещей. И вот из этой иллюзии подымается, как некий аромат амброзии, новый, подобный видению, иллюзорный мир, невидимый для тех, кто внизу пленен первой иллюзией, – сияющее парение в чистейшем блаженстве и безболезненном созерцании широко открытых лучащихся глаз. Здесь перед нашими взорами в высшей символике искусства предстает аполлоновский мир красоты и его подпочва, страшная мудрость Силена, и мы интуицией понимаем их взаимную необходимость. Аполлон же, со своей стороны, выступает перед нами как обожествление principii individuationis, в котором только и находит свое разрешение вечно достигаемая задача Первоединого – его спасение через иллюзию: возвышенными жестами он указывает нам на необходимость всего этого мира мук, дабы под его давлением каждая отдельная личность стремилась к созданию спасительного видения и затем, погруженная в созерцание его, спокойно держалась средь моря на своем утлом челне.

Это обожествление индивидуации, если вообще представлять себе его императивным и дающим предписания, знает лишь один закон – индивида, то есть соблюдение границ индивида, *меру* в эллинском смысле. Аполлон как этическое божество требует от своих последователей меры, а для ее соблюдения – самопознания. И таким образом рядом с эстетической необходимостью красоты появляются требования «Познай самого себя» и «Избегай лишнего», в то время как зазнайство и излишества рассматривались как истинные враждебные демоны не-аполлоновской сферы, а потому и как черты, свойственные доаполлоновской эпохе, веку титанов, и внеаполлоновскому миру, то есть миру

варваров. За свою титаническую любовь к человеку Прометею пришлось быть отданным на растерзание коршунам; излишняя мудрость, разрешившая загадку сфинкса, должна была низвергнуть Эдипа в затянувший его водоворот злодеяний: так истолковывал дельфийский бог греческое прошлое.

«Титаническим» и «варварским» представлялось аполлоновским грекам и воздействие *дионисовского начала*, хотя они не скрывали от себя при этом и своего внутреннего родства с поверженными титанами и героями. Мало того, они должны были ощущать еще и то, что все их существование при всей его красоте и умеренности покоится на скрытой подпочве страдания и познания, открывшейся им вновь через посредство этого дионисовского начала. Но ведь и в самом деле – Аполлон не мог жить без Диониса! «Титаническое» и «варварское» начала оказались в конце концов такой же необходимостью, как и аполлоновское! И представим себе теперь, как в этот построенный на иллюзии и умеренности и искусственно огражденный плотинами мир вдруг ворвались экстатические звуки дионисовского торжества с его все более и более манящими волшебными напевами, как в этих последних сделалась слышной вся доходящая до пронзительного крика *чрезмерность* природы в радости, страдании и познании; подумаем только, что мог значить в сравнении с этими демоническими народными песнями псалмодирующий художник Аполлона и призрачные звуки его арфы! Музы искусств «иллюзии» поблекли перед искусством, которое в своем опьянении вещало истину; мудрость Силена восклицала «горе! горе!» перед лицом радостных олимпийцев! Индивид со всеми его границами и мерами тонул здесь в самозабвенности дионисовских состояний и забывал аполлоновские законоположения. *Чрезмерность* оказывалась истиной, противоречие, в муках рожденное блаженство говорило о себе из самого сердца природы. И таким образом везде, куда ни проникало дионисовское начало, аполлоновское упразднялось и уничтожалось. Но столь же несомненно и то, что там, где первый натиск бывал отбит, престиж и величие дельфийского бога проявлялись с большею непреклонностью и строгостью, чем когда-либо. Я могу объяснить себе *дорическое* государство и дорическое искусство только как постоянный

воинский стан аполлоновского начала: лишь в непрерывном противодействии титанически-варварской сущности дионисовского начала могли столь долго продержаться такое упорно-неподатливое, со всех сторон огражденное и укрепленное искусство, такое воинское и суровое воспитание, такая жестокая и беспощадная государственность.

До сих пор я детально излагал то, что было мною отмечено в самом начале этого исследования, а именно: как дионисовское и аполлоновское начала властвовали над эллинской душой во все новых и новых последовательных порождениях, взаимно усиливая друг друга; как из «медного» века с его битвами титанов и суровой народной философией под водительством аполлоновского инстинкта красоты сложился гомеровский мир; как это «наивное» великолепие было вновь поглощено ворвавшимся потоком дионисизма и как в противовес этой новой власти восстал аполлонизм, придя к непоколебимому величию дорического искусства и миросозерцания. Если таким образом древнейшая эллинская история в борьбе двух указанных враждебных принципов распадается на четыре большие ступени искусства, то теперь мы принуждены задаваться дальнейшими вопросами о конечном плане всего этого становления и всей этой деятельности, разве только мы не станем считать последний по времени период дорического искусства за вершину и цель этих художественных инстинктов: и здесь нашему взору открывается возвышенное и прославленное художественное творение – *аттическая трагедия* и драматический дифирамб – как совместная цель обоих инстинктов, таинственный брак которых после долгой предварительной борьбы был возвеличен рождением первенца, соединившего в себе Антигону и Кассандру.

5

Теперь мы приближаемся к истинной цели нашего исследования, направленного на познание дионисовски-аполлоновского гения и его художественного творения или по меньшей мере к прозревающему пониманию этого таинства соединения. Здесь мы в первую очередь зададим себе вопрос:

где именно впервые подмечается в эллинском мире этот новый росток, развивающийся впоследствии в трагедию и в драматический дифирамб? Образное разрешение этого вопроса дает нам сама древность, сопоставляя на своих барельефах, геммах и т.д. *Гомера и Архилоха* как праотцев и факельщиков греческой поэзии в ясном ощущении того, что только эти двое могут рассматриваться как вполне и равно оригинальные натуры, изливающие пламенный луч на всю совокупность греческого будущего. Гомер, погруженный в себя престарелый сновидец, тип аполлоновского, наивного художника, с изумлением взирает на страстное чело дико носящегося в вихре жизни, воинственного служителя муз – Архилоха, а новейшей эстетике удалось только прибавить свое толкование, что здесь «объективному» художнику противопоставляется первый «субъективный». Нам от этого толкования немного проку, так как мы знаем субъективного художника только как плохого художника, и во всех жанрах и на всех ступенях искусства мы в первую очередь и прежде всего требуем победы над субъективизмом, избавления от «я» и смолкания всякой индивидуальной воли и страсти; мало того, вне объективности, вне чистого, бескорыстного созерцания мы не можем поверить и в малейшие проявления истинно художественного творчества. Поэтому наша эстетика должна сначала разрешить проблему, как возможен «лирик» в искусстве – согласно опыту всех эпох, постоянно твердящий свое «я» и пропевающий перед нами всю хроматическую гамму своих страстей и желаний. Именно этот Архилох, стоящий рядом с Гомером, пугает нас криком ненависти и презрения, пьяными вспышками своей страсти; не является ли поэтому он, первый художник, названный субъективным, на самом деле не-художником? Но откуда тогда уважение, в весьма знаменательных изречениях высказанное ему, поэту, даже дельфийским оракулом, этим очагом «объективного» искусства?

На процесс своего поэтического творчества пролил для нас свет *Шиллер* в необъяснимом для него самого, но, по-видимому, не вызывающем у него сомнений психологическом наблюдении: он признается, что в подготовительном к акту поэтического творчества состоянии не имел в себе и перед собою чего-либо похожего на ряд картин со

стройной причинной связью мыслей, но скорее некоторое *музыкальное настроение* («Ощущение у меня вначале является без определенного и ясного предмета; таковой образуется лишь впоследствии. Некоторый музыкальный строй чувства предваряет всё, и лишь за ним следует у меня поэтическая идея»). Свяжем теперь с этим важнейший феномен всей античной лирики – везде признававшееся вполне естественным соединение, даже тождественность *лирика и музыканта*, в сравнении с которой наша новейшая лирика предстает изваянием божества без головы, – и мы можем теперь на основании нашей изложенной выше эстетической метафизики объяснить себе феномен лирика следующим образом. Вначале как дионисовский художник он полностью сливается с Первоединым, с его страданием и внутренним антагонизмом, и производит образ этого Первоединого как музыку, если только последняя по праву была названа повторением мира и его вторичной отливкой; но затем эта музыка становится для него как бы зримой в *символическом сновидении* под аполлоновским воздействием сна. Прежнее, лишенное образов и понятий отражение изначального страдания в музыке, утоляемого в иллюзии, создает теперь вторичное отражение в виде отдельных символов или примеров. Свою субъективность художник сложил уже с себя в дионисовском процессе: образ, который являет ему теперь его единство с сердцем мира, есть сцена сновидения, воплощающая как изначальный антагонизм и изначальное страдание, так и изначальное наслаждение иллюзией. «Я» лирика раздается, таким образом, из бездн бытия: его «субъективность» в смысле новейших эстетиков – одно воображение. Когда Архилох, первый лирик греков, выражает свою бешеную любовь и вместе с тем презрение к дочерям Ликамба, то не его страсть пляшет перед нами в оргиастическом хмеле: мы видим Диониса и его менад, мы видим опьяненного мечтателя-безумца Архилоха, простертого на земле и погруженного в сон – как нам это описывает Еврипид в «Вакханках», – спящего на высокой альпийской луговине под полуденным солнцем: но вот к нему подходит Аполлон и прикасается к нему веткой лавра. Дионисовски-музыкальная зачарованность спящего мечет теперь вокруг себя как бы искры образов, лирические стихи, которые в своем выс-

шем развитии носят название трагедий и драматических дифирамбов.

Пластический художник, а равно и родственный ему эпик погружен в чистое созерцание образов. Дионисовский музыкант без всяких образов, сам во всей своей полноте – изначальное страдание и его изначальный отзвук. Лирический гений чувствует, как из мистических состояний отказа от себя и единства вырастает мир образов и символов, имеющий совсем другую окраску, причинные связи и скорость, чем мир пластического и эпического художников. В то время как последний с радостной отрадой живет среди этих образов, и только среди них, и не устает с любовью созерцать их в мельчайших подробностях; в то время как даже образ гневного Ахилла для него – не более как образ, гневным выражением которого он наслаждается с радостью, вызываемой иллюзией снов, – так что этим зеркалом иллюзии он огражден от соединения и слияния со своими образами, – образы лирика, напротив, суть не что иное, как *он* сам, но только как бы его различные объективации, отчего он, будучи центром, вокруг которого вращается этот мир, и вправе вымолвить «я»; только эта субъективность его «я» не сходна с субъективностью «я» бодрствующего эмпирически-реального человека, а представляет собою единственную подлинно сущую и вечную, покоящуюся в основе вещей субъективность «я», сквозь отображения которой взор лирического гения проникает в основу вещей. Теперь представим себе, что среди этих отображений он увидел и *самого себя* как не-гения, то есть свой «субъект», всю толчею субъективных, направленных на определенный и кажущийся ему реальным предмет страстей и волевых порывов. Если теперь может показаться, что лирический гений и соединенный с ним не-гений представляют одно целое, и первый говорит о себе то самое «я», то нас эта видимость уже не может ввести в заблуждение, как она, несомненно, ввела в заблуждение тех, которые определили лирика как субъективного поэта. В действительности Архилох, сжигаемый страстью, любящий и ненавидящий человек, есть лишь видение того гения, который теперь уже не Архилох, но гений мира, символически выражающий изначальное страдание в иносказании о человеке Архилохе; между тем как субъективно воля-

щий и стремящийся человек Архилох вообще никак и никогда не может быть поэтом. Но нет и никакой нужды, чтобы лирик видел перед собой только феномен человека Архилоха как отражение вечного бытия; и трагедия показывает, насколько далеко может отойти мир видений лирика от этого действительно ближе всего стоящего феномена.

Шопенгауэр, от которого не укрылась трудность, заключенная в феномене лирика для философии искусства, думает, будто нашел выход: я, однако, не считаю возможным следовать за ним в этом направлении, между тем как одному ему, в его глубокомысленной метафизике музыки, дано было в руки средство для окончательного устранения указанной трудности, что, как я полагаю, здесь в его духе и во славу его мною и сделано. Что до него самого, то он, в противовес сказанному мною, дает нижеследующее определение собственной сущности песни («Мир как воля и представление» I, с. 295): «Субъект воли, то есть собственное воление, – вот что наполняет сознание поющего, часто как свободное от оков, удовлетворенное воление (радость), но еще чаще, пожалуй, как воление задержанное (печаль), и всегда как аффект, страсть, возбужденное состояние души. Однако наряду с этим и вместе с этим певец, глядя на окружающую природу, осознает себя как субъекта чистого, безвольного познания, непоколебимый блаженный покой которого приходит теперь в столкновение с напором всегда ограниченного, все еще неудовлетворенного воления; ощущение этого контраста, этой борьбы сил и есть то, что выражается в песне как целом и что является сущностью лирического состояния вообще. В нем как бы приближается к нам чистое познание, дабы спасти нас от воления и его напора; мы следуем за ним, но лишь на какие-то мгновенья: воление и воспоминание о наших личных целях все вновь и вновь вырывают нас из состояния спокойной созерцательности; но и близкая красота окружающего нас, в которой нам дано чистое безвольное познание, все снова выманивает нас у воления. Поэтому-то в песне и лирическом настроении так странно смешиваются воление (личная заинтересованность, связанная с целью) и чистое созерцание всего нас окружающего; мы начинаем искать соотношения между тем и другим или воображать таковые; субъективное на-

строение, пристрастие воли придают данному в созерцании окружающему своеобразную окраску, а эта последняя в рефлексе, в свою очередь, переносится на волю; истинная песня и будет отпечатком всего этого столь смешанного и в то же время раздельного душевного состояния».

Кто мог бы не заметить в этом описании, что лирика здесь характеризуется как не вполне достигнутое, словно находящееся в одном шаге от своей цели и редко приводящее к ней искусство, даже как полуискусство, *сущность* которого будто бы состоит в том, что воление и чистое созерцание, то есть неэстетическое и эстетическое состояния, как-то странно перемешаны между собой? Мы же, напротив, утверждаем, что все это противопоставление, которое даже Шопенгауэр кладет в основу своего деления искусств как мерило, противопоставление субъективного и объективного, вообще неуместно в эстетике, так как субъект, волящий и преследующий свои эгоистические цели индивид, мыслим только как противник искусства, а не как его источник. Поскольку же субъект – художник, он уже спасен от своей индивидуальной воли и стал как бы медиумом, средой, через которую единый истинно сущий субъект празднует свое спасение в иллюзии. Ибо прежде всего – для нашего унижения *и* возвеличения – нам должно быть ясно, что вся эта комедия искусства разыгрывается вовсе не для нас, как бы для нашего исправления и образования, что мы даже ничуть не являемся подлинными творцами этого художественного мира, но вправе, конечно, предположить о себе, что для истинного творца этого мира мы уже суть образы и художественные проекции и что наше высшее достоинство заключено в ценности художественных произведений – ибо существование и мир навеки *оправданы* только как *эстетический феномен*, – хотя, конечно, наше представление об этой нашей значимости ничем не отличается от того, которое написанные на полотне воины имеют об изображенной на нем битве. А если так, то и все наше искусствознание, в сущности, совершенно иллюзорно, ибо мы как знающие не едины и не тождественны с тем существом, которое, будучи единственным творцом и зрителем этой комедии искусства, готовит себе вечное наслаждение. Лишь поскольку гений в акте художественного творения

сливается с Первохудожником мира, он и знает кое-что о вечной сущности искусства, ибо в этом последнем состоянии он странным образом подобен жуткому сказочному персонажу, умеющему поворачивать свои глаза и смотреть на самого себя; теперь он в одно и то же время субъект и объект, в одно и то же время поэт, актер и зритель.

6

Касательно Архилоха учеными изысканиями обнаружено, что он ввел в литературу *народную песню* и что это деяние и доставило ему, по общей оценке греков, то исключительное место, которое он занимает рядом с Гомером. Но что представляет собою народная песня в противоположность целиком аполлоновскому эпосу? Что же иное, как не perpetuum vestigium[1] соединения аполлоновского и дионисовского начал; ее неимоверная, охватывающая все народы и непрестанно растущая во все новых и новых творениях распространенность свидетельствует о том, сколь могуществен этот двойной художественный инстинкт природы, оставляющий в народной песне следы, аналогично тому, как оргиастические волнения народа увековечиваются в его музыке. Да, вероятно, и историческим путем можно доказать, что каждая богатая народными песнями и продуктивная в этом отношении эпоха в то же время сильнейшим образом стимулировалась и дионисовскими тенденциями, на которые необходимо всегда смотреть как на подпочву и предпосылку народной песни.

Но прежде всего народная песня имеет для нас значение музыкального зеркала мира, изначальной мелодии, ищущей себе теперь параллельного проявления в сновидении и выражающей его в поэтическом слове. *Мелодия, таким образом, есть явление первое и общее*, отчего она и может претерпевать различные объективации во множестве текстов. Она и представляется в наивной народной оценке чем-то куда более важным и необходимым. Мелодия порождает поэтическое слово, и притом все снова и снова; не о чем

---

1 вечное место (*лат.*).

ином говорит нам и *строфическая форма народной песни*: я всегда с удивлением вглядывался в этот феномен, пока, наконец, не нашел ему такого объяснения. Если посмотреть на какой-нибудь сборник народных песен, например на «Волшебный рог мальчика», с точки зрения этой теории, то можно обнаружить бесчисленные примеры того, как непрестанно порождающая мелодия мечет вокруг себя искры образов: их пестрота, их внезапные смены, подчас даже бурные перипетии являют собою силу, до крайности чуждую эпической иллюзии и ее спокойному течению. С точки зрения эпоса этот рваный и беспорядочный мир образов лирики попросту заслуживает осуждения; именно так наверняка и относились к нему торжественные эпические рапсоды аполлоновских празднеств в эпоху Терпандра.

Итак, в поэтическом слове народной песни мы видим высшее напряжение языка, стремящегося *подражать музыке*; поэтому вместе с Архилохом начинается новый мир поэзии, в глубочайших своих основах противоречащий гомеровскому. Тем самым выражено единственно возможное отношение между поэзией и музыкой, словом и звуком: слово, образ, понятие ищет себе некоторого выражения, аналогичного музыке, и само испытывает теперь на себе ее могущество. В этом смысле мы можем различать в истории языка греческого народа два главных течения в зависимости от того, подражал ли язык миру явлений и образов или миру музыки. Стоит только поглубже задуматься над языковым различием окраски, синтаксического строя, лексики у Гомера и Пиндара, чтобы понять значение этой противоположности; мало того, при этом каждому станет до осязаемости ясно, что между Гомером и Пиндаром должны были прозвучать *оргиастические мелодии флейты Олимпа*, которые еще в век Аристотеля, в условиях бесконечно более развитой музыки, влекли к опьяненному воодушевлению и, несомненно, своим первозданным воздействием побуждали к подражанию все поэтические выразительные средства современных им людей. Я напомню здесь об одном всем знакомом феномене наших дней, представляющемся нашей эстетике только возмутительным. Мы постоянно сталкиваемся с тем, как та или другая симфония Бетховена подталкивает отдельных слушателей к образной речи, пусть

даже сопоставление различных порожденных музыкальным произведением образных миров и казалось бы при этом фантастически пестрым, подчас даже противоречивым; упражнять свое скудное остроумие на таких сопоставлениях и при этом не замечать феномена, поистине достойного объяснения – совершенно в духе названной эстетики. И даже если сам композитор воспользовался образами для толкования своего произведения, если, к примеру, он назвал симфонию «Пасторальной», одну ее часть – «Сценой у ручья», а другую – «Веселой сходкой поселян», то и это равным образом только уподобления, порожденные музыкой представления – но никак не предметы, служившие образцами для подражания в музыке, – представления, которые ни с какой стороны не могут дать нам разъяснений о *дионисовском* содержании музыки и даже не имеют какой-либо исключительной ценности в ряду других образов. Этот процесс разрядки музыки в образах перенесем теперь на юношески-свежую, проявляющую свое творчество в языке народную массу, и тогда мы сможем догадаться, каким путем возникает строфическая народная песня и как все языковые способности народа напрягаются благодаря этому новому принципу подражания музыке.

Если мы, таким образом, можем рассматривать лирическую поэзию как подражательное излучение музыки в образах и понятиях, то мы приходим теперь к вопросу: «Чем является музыка в зеркале образности и понятий?» *Она* является *как воля* в шопенгауэровском смысле этого слова, то есть как противоположность эстетическому, чисто созерцательному, безвольному настроению. Здесь нужно возможно строже различать понятие сущности и понятие явления: ибо музыка по сущности своей ни в коем случае не может быть волей, поскольку в качестве таковой ее следовало бы решительно изгнать из сферы искусства – ведь воля есть нечто неэстетическое по природе; но музыка является как воля. Ибо чтобы выразить ее явление в образах, лирик нуждается во всех порывах страсти – от шепота симпатии до раскатов безумия; инстинктивно стремясь выразить музыку в аполлоновских символах, он представляет себе всю природу и себя в ней лишь как вечную волю, вожделение, страстное стремление. Но поскольку он толкует музыку об-

разами, сам он покоится в неподвижности морской тиши аполлоновского созерцания, сколько бы ни волновалось вокруг него в напоре и порыве все то, что он созерцает через медиум музыки. И даже когда он видит себя самого сквозь тот же медиум, его собственный образ является ему в состоянии неудовлетворенного чувства: его собственное воление, страстное стремление, стон, ликование оказываются для него символическим подобием, с помощью которого он толкует для себя музыку. Это и есть феномен лирика: в качестве аполлоновского гения он истолковывает музыку образом воли, между тем как сам он, вполне свободный от алчности воли, является чистым, неомраченным оком солнца.

Все это рассуждение построено на том, что лирика столько же зависима от духа музыки, сколько сама музыка в своей полнейшей неограниченности не нуждается в образе и понятии, но лишь терпит их рядом с собою. Поэзия лирика не может высказать ничего такого, что с безграничной всеобщностью и общезначимостью не было бы уже заложено в той музыке, которая принудила поэта к образной речи. Мировую символику музыки невозможно поэтому исчерпывающим образом передать в слове, ибо она символически связана с исконным противоречием и исконным страданием в сердце Первоединого и тем самым символизирует сферу, стоящую превыше всех явлений и предшествующую всякому явлению. В сравнении с нею всякое явление, напротив, есть только символическое подобие: поэтому язык как орган и символ явлений нигде и никогда не может обнажить перед нами глубочайшее ядро музыки, но при всех попытках подражать музыке всегда соприкасается с нею лишь внешним образом; сокровеннейший же ее смысл, несмотря на все лирическое красноречие, ничуть не становится нам ближе.

7

Теперь нам нужно призвать на помощь все исследованные до сих пор принципы искусства, чтобы разобраться в лабиринте, каковым мы принуждены признать *происхождение греческой трагедии*. Я думаю, что не будет абсурдом, если я

скажу, что проблема этого происхождения ни разу не была еще даже серьезно поставлена, а о ее разрешении и говорить не приходится, хотя разорванные лоскутки античной традиции не раз то сшивались в различных комбинациях, то вновь разрывались. Эта традиция с полной определенностью говорит нам, *что трагедия возникла из трагического хора* и изначально была только хором и ничем иным; отсюда на нас ложится обязанность заглянуть в душу этого трагического хора как настоящей изначальной драмы, не довольствуясь ходячими оборотами речи вроде того, что он был идеальным зрителем или представлял народ в противоположность царскому участку сцены. Пусть это последнее толкование, для многих политиков звучащее возвышенно – а именно, что в этом народном хоре, всегда остающемся правым при столкновении со страстными бесчинствами и распутством царей, нашел свое выражение неизменный моральный закон демократических афинян, – представляется нам как бы подсказанным одной мыслью Аристотеля: для трагедии в ее изначальном виде оно не может иметь никакого значения, так как из ее чисто религиозного генезиса совершенно исключено все это противопоставление народа и властителя, как и вообще вся политико-социальная сфера; но и в отношении известной нам классической формы хора у Эсхила и Софокла мы сочли бы кощунством говорить о каком-то предчувствии «конституционного народного представительства», хотя и нашлись люди, не испугавшиеся подобного кощунства. Конституционное народное представительство практически не было известно античным конституционным уложениям и, надо надеяться, и в их трагедии оно не являлось им даже в виде «предчувствия».

Значительно большей известностью, чем это политическое истолкование хора, пользуется мысль А.В. Шлегеля, который предлагает нам смотреть на хор как на некое олицетворение и экстракт толпы зрителей, как на «идеального зрителя». Этот взгляд при сопоставлении с упомянутой выше исторической традицией, согласно которой первоначально трагедию представлял один хор, оказывается тем, что он и есть, то есть грубым, ненаучным, хотя и блистательным утверждением, которое получило, однако, свой

блеск исключительно от сжатой формы своего выражения, от истинно германского пристрастия ко всему, что зовется «идеальным» и поддерживалось благодаря нашему минутному изумлению. Мы бываем изумлены, как только начинаем сравнивать хорошо знакомую нам театральную публику с тем хором, и спрашиваем себя, возможно ли вообще идеализировать нашу публику, сделав из нее что-то аналогичное трагическому хору. В глубине души мы отрицаем эту возможность и удивляемся при этом как смелости шлегелевского утверждения, так и абсолютно отличной от нас природе греческой публики. Ведь мы всегда были того мнения, что настоящий зритель, кто бы он ни был, всегда должен осознавать, что перед ним художественное произведение, а не эмпирическая реальность. А между тем трагический хор греков вынужден принимать сценические образы за живые существа. Хор Океанид полагает, что действительно видит перед собой титана Прометея, и считает себя столь же реальным, как и бога на сцене. И разве чистейшим и высшим типом зрителя оказывается тот, кто, подобно Океанидам, признает телесное присутствие и реальность Прометея? А признаком идеального зрителя было бы взбежать на сцену и освободить бога от его пытки? Мы верили в эстетическую публику и полагали, что каждый отдельный зритель тем даровитее, чем больше он способен воспринимать художественное произведение как искусство, то есть эстетически; и вот теперь шлегелевское высказывание намекает нам на то, что совершенно идеальный зритель дозволяет миру сцены действовать на себя совсем не эстетически, а телесно-эмпирически. «Уж эти нам греки! – вздыхаем мы. – Они переворачивают всю нашу эстетику вверх ногами!» Но мы уже привыкли к этому и повторяем шлегелевское изречение всякий раз, как речь заходит о хоре.

Однако названная столь определенная традиция свидетельствует здесь против Шлегеля: хор сам по себе, без сцены, то есть примитивная форма трагедии, и хор идеальных зрителей несовместимы. Что бы это был за род искусства, если бы он имел в своем основании понятие зрителя и если бы его подлинной формой должен был считаться «зритель сам по себе». Зритель без зрелища есть лишенное смысла понятие. Мы боимся, что рождение трагедии не объясня-

ется ни высоким уважением к нравственной разумности массы, ни понятием зрителя без зрелища, и считаем эту проблему слишком глубокой, чтобы к ней можно было подступиться, исходя из столь плоских соображений.

Бесконечно более верное понимание смысла хора проявил уже Шиллер в знаменитом предисловии к «Мессинской невесте»; он рассматривает хор как живую стену, воздвигаемую трагедией вокруг себя, чтобы начисто замкнуться от мира действительности и тем сохранить свою идеальную почву и свою поэтическую свободу.

Шиллер борется этим главным своим оружием против опошленного понятия естественности, против иллюзии, которую постоянно требуют от драматической поэзии. Несмотря на то, что даже дневной свет на сцене является искусственным, что архитектура только символическая, а метрическая речь носит идеальный характер, относительно трагедии, по мнению Шиллера, в целом все еще господствует заблуждение: недостаточно, говорит он, допускать только как поэтическую вольность то, что составляет сущность всякой поэзии. Во введении хора он усматривает решающий шаг, которым открыто и честно объявляется война всякому натурализму в искусстве. – Это, как мне представляется, та точка зрения, для обозначения которой наше уверенное в своем превосходстве столетие употребляет презрительную кличку «псевдоидеализм». Я боюсь, что при нашем теперешнем уважении к естественному и реальному мы, напротив, достигли как раз противоположного всякому идеализму полюса, а именно сферы кабинета восковых фигур. И в этих последних есть своеобразное искусство, так же как и в известных пользующихся всеобщей любовью романах современности; только пусть нам не досаждают претенциозным утверждением, что этим искусством преодолен гёте-шиллеровский «псевдоидеализм».

Но действительно «идеальной» была та почва, по которой, согласно верному взгляду Шиллера, привык шествовать греческий хор сатиров – хор первоначальной трагедии, почва, высоко приподнятая над реальными путями смертных. Греки соорудили для этого хора парящий помост фиктивного *естественного состояния* и поставили на него фиктивные *природные существа*. Трагедия выросла на этой

основе и, конечно, уже по этой причине была с самого начала избавлена от педантичного портретирования действительности. При всем том это все же не произвольно созданный фантазией мир между небом и землею; напротив, это мир такой же реальности и достоверности, какими обладали для верующих эллинов Олимп и все его обитатели. Сатир как дионисовский хоревт живет в признанной религией действительности с санкции мифа и культа. Что с него начинается трагедия, что его устами говорит дионисовская мудрость трагедии, – это в данном случае столь же озадачивающий нас феномен, как и вообще возникновение трагедии из хора. Быть может, нам удастся обрести исходную точку для рассмотрения вопроса, если я выскажу утверждение, что этот сатир, фиктивное природное существо, стоит в таком же отношении к человеку культуры, в каком дионисовская музыка стоит к цивилизации. О последней Рихард Вагнер говорит, что она так же уничтожается музыкой, как свет лампы – дневным светом. Равным образом, думаю я, человек греческой культуры чувствовал себя уничтоженным перед лицом хора сатиров, и ближайшее действие дионисовской трагедии заключается именно в том, что государство и общество, вообще все пропасти между человеком и человеком исчезают перед берущим верх чувством единства, возвращающего нас в лоно природы. Метафизическое утешение, которым, как я уже давал здесь понять, нас наделяет всякая истинная трагедия, утешение тем, что жизнь в основе своей, несмотря на всю смену явлений, несокрушимо могуча и радостна, – это утешение с осязаемой ясностью является как хор сатиров, как хор природных существ, неистребимых, как бы скрыто живущих за всякой цивилизацией и, несмотря на смену поколений и исторические изменения, вечно тех же.

Этот хор служил утешением меланхолическим и особенно предрасположенным к утонченнейшему и тягчайшему страданию эллинам, острый взгляд которых глубоко проник в ужасающий истребительный механизм так называемой всемирной истории, а также в жестокость природы, – им грозила опасность отдаться стремлению к буддийскому отрицанию воли. Спасает их искусство, а через искусство их спасает для себя сама жизнь.

Восторженность дионисовского состояния с его уничтожением обычных пределов и границ существования содержит в себе, пока длится, некий *летаргический* элемент, в который погружается все лично пережитое в прошлом. Таким образом, между жизнью повседневной и дионисовской действительностью пролегает пропасть забвения. Но как только повседневная действительность вновь начинает осознаваться, как таковая она вызывает отвращение; аскетическое, отрицающее волю настроение – вот плод этих состояний. В этом смысле дионисовский человек похож на Гамлета: и тому и другому довелось однажды действительно узреть сущность вещей, они *совершили познание* – и им стало противно действовать; ибо их поступки ничего не могут изменить в вечной сущности вещей, и им представляется смешным и позорным обращенное к ним предложение направить на путь истинный этот мир, сошедший с него. Познание убивает действие, для действия необходимо покрывало иллюзии – вот учение Гамлета, и это не банальная мудрость Ганса-мечтателя, который из-за излишней рефлексии, как бы из-за преизбытка возможностей, не может дойти до действия; не рефлексия, нет! – а истинное познание, понимание ужасающей истины получает здесь перевес над каждым побуждающим к действию мотивом как у Гамлета, так и у дионисовского человека. Здесь уже не поможет никакое утешение, страстное желание не останавливается на каком-то мире после смерти, даже на богах; существование отрицается вместе с его сверкающим отражением в богах или в бессмертном потустороннем мире. С осознанием раз явившейся взорам истины человек видит теперь везде лишь ужас и нелепость бытия, теперь ему понятна символичность судьбы Офелии, теперь он постигает мудрость лесного бога – Силена; его тошнит от этого.

Здесь, в этой величайшей опасности для воли, *искусство* приближается, как спасающая волшебница, сведущая в целебных чарах; оно одно способно обратить эти вызывающие отвращение мысли об ужасе и абсурдности существования в представления, с которыми еще можно жить: таковы представления о *возвышенном* как эстетическом укрощении ужасного и о *комическом* как эстетической разрядке отвращения, вызываемого абсурдом. Сатировский хор дифирам-

ба есть спасительное деяние греческого искусства; в промежуточном мире этих спутников Диониса угасали описанные выше приступы тоски.

8

Фигура сатира, как и идиллического пастуха нашего новейшего времени, – суть порождения тоски по свежести и естественности; но с какой твердостью, с какой неустрашимостью ухватились греки за своего лешего – и как стыдливо, как нерешительно заигрывали современные люди со своим приукрашенным созданием, трогательно наигрывающим на флейте, изнеженным пастушком! Природу, которой еще не коснулось познание, в которой еще не взломаны затворы культуры, – вот что видели греки в своем сатире, который по этой причине еще не был равнозначен для них обезьяне. Напротив: то был праообраз человека, выражение его высших и сильнейших побуждений, человека как вдохновенного мечтателя, приведенного в восторг близостью бога, как сердобольного товарища, в котором отражаются муки божества, как возвестителя мудрости, говорящего из глубочайшей сердцевины природы, как символа полового всемогущества природы, к которому греки привыкли относиться с благоговейным изумлением. Сатир был чем-то возвышенным и божественным; таким он должен был в особенности представляться затуманенному страданием взору дионисовского человека. Последнего оскорбил бы вид разряженного фальшивого пастуха: его взор с возвышенным удовлетворением покоился на неприкрытых и беззаботно-величественных письменах природы; здесь иллюзия культуры была стерта с праообраза человека, здесь открывался истинный человек, бородатый сатир, ликующий пред ликом своего бога. На его фоне человек культуры уменьшался до размеров лживой карикатуры. И по отношению к этим началам трагического искусства Шиллер прав: хор – живая стена, воздвигнутая против напора действительности, ибо он – хор сатиров – отражает бытие с большей полнотой, действительностью и истиной, чем обычно мнящий себя единственною реальностью человек культуры. Сфера по-

эзии лежит не вне пределов мира, как фантастическая невозможность, порожденная поэтически настроенной головой: она стремится быть чем-то прямо противоположным, неприкрашенным выражением истины, и оттого-то и должна сбрасывать с себя лживый наряд мнимой действительности человека культуры. Контраст этой подлинной истины природы и выдающей себя за единственную реальность ложью культуры подобен контрасту между вечным ядром вещей, вещью самой по себе, и всей совокупностью мира явлений: и как трагедия с ее метафизическим утешением указывает на вечную жизнь этого ядра бытия при непрестанном уничтожении явлений, так уже и символика сатировского хора выражает в подобии это изначальное соотношение между вещью самой по себе и явлением. Упомянутый идиллический пастух, созданный современными людьми, представляет лишь точный сколок суммы книжных иллюзий, принимаемых ими за природу; дионисовский грек ищет истины и природы в ее высшей мощи – он чувствует себя превращенным в сатира.

Охваченная такими настроениями и проникнутая такими познаниями, ликует и носится грезящая толпа служителей Диониса, могущество которого преобразило их в собственных глазах: они как бы видят в себе вновь возрожденных гениев природы – сатиров. Позднейший состав хора трагедии есть искусственное подражание этому естественному феномену; при этом, конечно, стало необходимым отделение дионисовских зрителей от заколдованных Дионисом. Но только при этом нужно всегда иметь в виду, что публика аттической трагедии узнавала себя в хоре орхестры, что, в сущности, никакой противоположности между публикой и хором не было, ибо все являло собою лишь один большой величественный хор пляшущих и поющих сатиров или людей, которых представляли эти сатиры. Шлегелевское изречение получает для нас теперь более глубокий смысл. Хор – «идеальный зритель», поскольку он единственный *созерцатель* – созерцатель мира сценических видений. Публика, состоящая из зрителей в том виде, в каком мы ее знаем, была грекам неизвестна: в их театрах – с концентрическими дугами повышавшихся террасами мест, отведенных зрителям, – каждый мог безусловно *отвлечься* от

всего окружающего его культурного мира и в насыщенном созерцании мнить себя хоревтом. С этой точки зрения мы имеем право назвать хор на его примитивной ступени в изначальной трагедии самоотображением дионисовского человека, – каковой феномен лучше всего прослеживается в игре актера, который при подлинном даровании видит перед собой образ исполняемой им роли с полной ясностью, как нечто осязаемое. Хор сатиров есть прежде всего видение дионисовской массы, как в свою очередь мир сцены есть видение этого хора сатиров; сила этого видения достаточна, чтобы сделать наш взор тупым и невосприимчивым к восприятию «реальности», к культурным людям, расположившимся вокруг на местах для зрителей. Форма греческого театра напоминает уединенную горную долину: архитектура сцены представляется картиной пронизанных светом облаков, созерцаемой с высоты носящимися по горам вакхантами; в этой дивной обстановке встает перед ними образ Диониса.

Это изначальное художественное явление, которое мы привлекли здесь для объяснения хора трагедии, представляется с точки зрения наших ученых воззрений на элементарные художественные процессы чуть ли не возмутительным; между тем ничто не может быть достовернее, чем то, что поэт только тогда и поэт, если видит себя окруженным образами, живущими и действующими перед его глазами, и созерцает их сокровеннейшую сущность. Ввиду одной характерной для наших современных способностей слабости мы склонны к излишней сложности и отвлеченности, представляя себе эстетический прафеномен. Для подлинного поэта метафора – не риторическая фигура, но замещающий образ, который действительно витает перед ним, заменяя собой понятие. Характер для него есть не нечто целое, сложенное из отдельных собранных вместе черт, но неотступно стоящая перед его глазами живая личность, отличающаяся от подобного же видения живописца лишь непрерывностью своей продолжающейся жизни и деятельности. Почему описания Гомера так превосходят своей наглядностью описания других поэтов? Потому что он больше глядит. Мы говорим о поэзии так абстрактно именно потому, что все мы обычно плохие поэты. В сущности, эстети-

ческий феномен прост; надо только иметь способность постоянно видеть перед собой живую игру и жить непрестанно окруженным толпою духов – при этом условии будешь поэтом; стоит только почувствовать стремление претворять себя в различные образы и говорить из других душ и тел – и будешь драматургом.

Дионисовское возбуждение способно сообщить целой толпе эту художественную способность видеть себя в центре такого сонма духов и чувствовать свое внутреннее единство с ним. Этот процесс трагического хора есть *драматургический* префеномен: видеть себя самого превращенным и затем действовать, словно ты действительно вошел в другое тело и принял другой характер. Этот процесс изначален в развитии драмы. Здесь происходит нечто другое, чем с рапсодом, который не сливается со своими образами, но, подобно живописцу, видит их вне себя созерцающим оком; здесь налицо отказ от своей индивидуальности через погружение в чужую природу. И при этом названный феномен проявляет себя эпидемически: заколдованной таким образом чувствует себя целая толпа. Поэтому дифирамб по существу своему отличен от всякого другого хорового пения. Девы, торжественно шествующие с ветвями лавра в руках к храму Аполлона и поющие при этом торжественную песнь, остаются тем, что они есть, и сохраняют свои гражданские имена; дифирамбический хор есть хор преображенных, причем их гражданское прошлое, их социальное положение совершенно забываются. Они стали вневременными, вне всяких сфер общества живущими служителями своего бога. Вся остальная хоровая лирика эллинов есть только огромное усиление роли конкретного аполлоновского певца, между тем как в дифирамбе мы имеем дело с общиной бессознательных актеров, которые смотрят и на себя, и друг на друга как на преображенных.

Зачарованность есть предпосылка всякого драматического искусства. Охваченный этими чарами, дионисовский мечтатель видит себя сатиром, *а уже в качестве сатира видит бога*, то есть в своем превращении воспринимает вне себя новое видение как аполлоновскую полноту своего состояния. С этим новым видением драма достигает своего завершения.

На основании всего нами узнанного мы должны представлять себе греческую трагедию как дионисовский хор, который все снова и снова достигает разрядки в аполлоновском мире образов. Хоровые партии, которыми пронизана трагедия, представляют собой, таким образом, в известном смысле материнское лоно всего так называемого диалога, то есть всего сценического мира, собственно драмы. В целом ряде следующих друг за другом разрядок эта первооснова трагедии излучает вышеуказанное видение драмы, которое есть исключительно сновидение и в силу этого имеет эпическую природу, но с другой стороны как объективация дионисовского состояния является не аполлоновским спасением в иллюзии, а, напротив, разрушением индивидуальности и объединением ее с изначальным бытием. Таким образом, драма есть аполлоновское воплощение дионисовских познаний и воздействий и тем самым отделена от эпоса как бы огромной пропастью.

Хор греческой трагедии, символ дионисовски возбужденной массы в ее целом, находит в этом нашем понимании свое полное объяснение. Если мы, привыкшие к месту хора на современной сцене, в особенности в опере, совершенно не могли понять, каким образом трагический хор греков может быть древнее, оригинальнее и даже важнее собственно «действия», как об этом столь ясно говорит традиция; если мы, опять-таки, не могли совместить в своем представлении утверждаемую традицией его огромную важность и изначальность с тем обстоятельством, что он тем не менее состоит сплошь из низких прислужников, мало того, главным образом из козлоподобных сатиров; если орхестра перед сценой оставалась для нас всегда загадкой, – то теперь мы пришли к пониманию того, что сцена совместно с происходящим на ней действием в сущности и первоначально была задумана лишь как *видение* и что единственной «реальностью» является именно хор, порождающий из себя видение и говорящий о нем всею символикою пляски, звуков и слова. Этот хор созерцает в видении своего господина и учителя – Диониса, и потому он вечно остается хором *служителей*: он видит, как бог страждет и возвеличивается, и поэтому сам не принимает участия в *действии*. При этом решительно служебном по отношению к богу поло-

жении он все же остается высшим и именно дионисовским выражением природы и изрекает поэтому в своем вдохновении, как и она, мудрые изречения и оракулы; как *сострадающий* он в то же время и *мудрый*, возвещающий истину из глубин мировой души. Таким образом возникает эта фантастическая и представляющаяся столь предосудительной фигура мудрого и вдохновенного сатира, который в противоположность богу есть в то же время «простец» – отображение природы и ее сильнейших инстинктов, даже ее символ и вместе с тем провозвестник ее мудрости и искусства: музыкант, поэт, плясун и духовидец в одном лице.

Диониса, подлинного героя сцены и средоточия видения, соответственно этому анализу и согласно традиции, вначале, в наидревнейший период трагедии, в действительности нет налицо, он лишь предполагается как наличный, то есть изначально трагедия есть только «хор», а не «драма». Позднее делается попытка показать бога в его реальности и представить образ видения вместе со всем его преображающим окружением как видимый всем взорам; тогда-то и возникает «драма» в более узком смысле. Теперь на долю дифирамбического хора выпадает задача поднять настроение зрителей до такой высоты дионисовского строя души, чтобы они, как только на сцене появится трагический герой, усмотрели в нем не небрежно замаскированного человека, но как бы порожденное их собственным восторгом видение. Представим себе Адмета, в глубокой задумчивости вспоминающего о своей недавно почившей жене Алкесте и снедаемого тоскою в ее духовном созерцании – и вот внезапно к нему подводят похожую видом и походкой закутанную женскую фигуру; представим себе внезапно охватывающее его трепетное беспокойство, его лихорадочное сличение двух образов, его инстинктивную уверенность – нашему взору предстанет нечто аналогичное тому ощущению, с которым дионисовски возбужденный зритель созерцал шествовавшего по сцене бога, с чьими страданиями он уже сжился. Непроизвольно переносил он весь этот магически трепетавший перед его душой образ божества на замаскированную фигуру и как бы разрешал ее реальность в призрачную недействительность. Это аполлоновское состояние сновидения, в котором дневной мир скрывается, и

перед нашими очами в постоянной смене все вновь и вновь рождается другой мир, более отчетливый, более понятный, более захватывающий, чем тот, прежний мир, и все же более подобный тени. На основании сказанного мы находим в трагедии решительное противопоставление стилей: язык, окраска, движение, динамика речи совершенно расходятся в дионисовской лирике хора, с одной стороны, и в аполлоновском сценическом мире сновидений – с другой, как в целиком обособленных сферах выразительности. Аполлоновские явления, в которых объективируется Дионис, не представляют уже собою «вечного моря, непрестанной смены, пылающей жизни», как музыка хора; это уже не те данные лишь в ощущении, не сгущенные еще в образ силы, в которых вдохновенный служитель Диониса чует приближение бога, – теперь со сцены говорит отчетливость и устойчивость эпических образов, теперь Дионис ведет свою речь уже не через посредство сил, но как эпический герой, чуть ли не на языке Гомера.

9

Все, что выходит на поверхность в аполлоновской части греческой трагедии, в диалоге, имеет простой, прозрачный, прекрасный вид. В этом смысле диалог есть отображение типа эллина, природа которого открывается в пляске, ибо в пляске наивысшая сила лишь потенциальна, а обнаруживается в гибкости и богатстве движений. Поэтому речь софокловских героев и поражает нас своей аполлоновской определенностью и ясностью, так что нам кажется, что мы сразу проникаем в сокровеннейшую сущность их характеров и при этом несколько удивлены, что дорога к этой сущности так коротка. Но если отвлечься на время от этого выступающего на поверхность и зримого характера героя, который, в сущности, есть не более чем спроецированный на темную стену световой образ, то есть явление в чистом виде, – если, напротив, проникнуть в миф, проекцией которого являются эти светлые отражения, то мы внезапно переживем феномен, стоящий в обратном отношении к одному известному оптическому явлению. Когда

после смелой попытки взглянуть на солнце мы, ослепленные, отворачиваемся, то, подобно бальзаму, перед нашими глазами возникают темные пятна; наоборот, явления световых образов софокловских героев – короче говоря, аполлоновский характер маски – суть необходимые порождения взгляда, брошенного в страшные глубины природы, как бы сияющие пятна, исцеляющие взор, измученный ужасами ночи. Только в этом смысле мы можем решиться утверждать, что правильно поняли серьезное и многозначительное понятие «греческая веселость», между тем как на всех путях и перепутьях современности мы постоянно встречаемся с ложно воспринятым понятием этой веселости в форме ничем не нарушаемого благополучия.

Наиболее отягченный страданиями образ греческой сцены, злосчастный *Эдип*, был задуман Софоклом как тип благородного человека, который, несмотря на всю свою мудрость, обречен на заблуждения и беды, но в конце концов в силу безмерности своих страданий становится источником магической благодати для всего, что его окружает, – благодати, не теряющей своей действенности даже после его кончины. Благородный человек не согрешает, – вот что хочет нам сказать глубокомысленный поэт; пусть даже от его действий погибнут всякий закон, всякий естественный порядок и даже нравственный мир – но этими самыми действиями очерчивается более высокий магический круг влияний, создающих на развалинах сокрушенного старого мира мир новый. Это хочет сказать нам поэт, поскольку он вместе с тем и религиозный мыслитель: как поэт он с самого начала показывает нам невероятно завязанный узел процесса, разрешая который судья шаг за шагом медленно движется к собственной гибели; чисто эллинское наслаждение диалектикой этого разрешения столь велико, что на все произведение от него ложится налет превозмогающей веселости, всюду лишающий остроты леденящие душу исходные обстоятельства процесса. В «Эдипе в Колоне» мы находим ту же веселость, но повышенную до степени бесконечной просветленности; удрученному чрезмерностью бедствий старцу, который во всем, что с ним случается, представляет исключительно *страдательное лицо*, противопоставлено надземное веселье, нисходящее из божественной сферы и

указующее нам, что герой в своем чисто пассивном поведении достигает своей высшей активности, простирающейся далеко за пределы его жизни, между тем как вся его сознательная деятельность и стремления в прошлой жизни привели его лишь к пассивности. Так для взора смертного медленно распутывается неразрешимо запутанный узел действия легенды об Эдипе – и глубочайшая человеческая радость охватывает нас от этого божественного противовеса диалектики. Если в этом объяснении мы точно передали намерение поэта, то все же может еще возникнуть вопрос, исчерпали ли мы тем содержание мифа, и тогда окажется, что все воззрение поэта – не что иное, как тот упомянутый выше световой образ, который целительница-природа воздвигает перед нами после того, как мы бросили взгляд в бездну. Эдип – убийца своего отца, муж своей матери, Эдип – отгадчик загадок Сфинги! Что говорит нам таинственная троичность этих роковых дел? Существует древнее, по преимуществу персидское, народное верование, что мудрый маг может родиться только от кровосмешения; по отношению к разрешающему загадки и вступающему в брак со своей матерью Эдипу мы можем тотчас же истолковать себе это в том смысле, что там, где пророческими и магическими силами разбиты власть настоящего и будущего, неизменный закон индивидуации и вообще подлинные чары природы, – причиной этому могла быть лишь необычайная противоестественность, как кровосмешение в том персидском поверье; ибо чем можно было бы принудить природу выдать свои тайны, как не тем, что победоносно противостоит ей, то есть совершает нечто противоестественное? Это познание выражено, на мой взгляд, в упомянутой выше ужасающей тройственности судеб Эдипа: тот, кто разрешает загадку природы – этой двуснастной Сфинги, – должен нарушить и ее священнейшие законоположения в качестве убийцы своего отца и супруга своей матери. Мало того, миф как бы таинственно шепчет нам, что мудрость, и именно дионисовская мудрость, есть противоестественная скверна, что тот, кто своим знанием низвергает природу в бездну уничтожения, на себе испытает это разрушение природы. «Острие мудрости обращается против мудреца; мудрость – преступление против природы» – вот те страшные по-

ложения, с которыми обращается к нам миф; но эллинский поэт, как луч солнца, прикасается к величественным и страшным Мемноновым колоссам мифа, и они внезапно начинают звучать – софокловскими мелодиями!

Лучезарному венцу пассивности я противопоставлю теперь венец активности, сияющий вокруг главы эсхиловского *Прометея*. То, что мыслитель Эсхил имел нам сказать здесь, но что как поэт он дает нам лишь почувствовать в своем символическом образе, молодой Гёте сумел открыть нам в смелых словах своего Прометея:

Вот я – гляди! Я создаю людей,
Леплю их
По своему подобью,
Чтобы они, как я, умели
Страдать, и плакать,
И радоваться, наслаждаясь жизнью,
И презирать ничтожество твое,
Подобно мне!

Человек, поднявшийся до сферы титанического, завоевывает свою культуру и принуждает богов вступить с ним в союз, ибо в своей самочинной мудрости он распоряжается их существованием и определяет их границы. Но самое удивительное в этой драме о Прометее, по основной мысли своей представляющей собою настоящий гимн нечестию, – это глубокая эсхиловская жажда *справедливости*: неизмеримое страдание смелого «одиночки», с одной стороны, и бедственное положение богов, даже предчувствие их гибели – с другой, принуждающая к метафизическому объединению мощь этих миров страдания, – все это сильнейшим образом напоминает о средоточии и основном положении эсхиловского мировоззрения, предполагающего вечную правду, царящую над богами и людьми, Мойру. Глядя на изумительную смелость, с которой Эсхил кладет олимпийский мир на весы своей справедливости, мы должны понимать, что мистерии были нерушимой, прочной опорой метафизического мышления глубокомысленных греков и что в случае припадков скептицизма они могли облегчать свою душу на олимпийцах. Греческие художники в особенности испытывали по отношению к этим божествам

смутное чувство взаимной зависимости, и именно в «Прометее» Эсхила символизировано это чувство. Художник-титан носил в себе упрямую веру, что он в силах создать людей, а олимпийских богов по меньшей мере уничтожить, пользуясь своей высшей мудростью, за каковую, правда, он принужден был расплачиваться вечным страданием. Дивная «творческая сила» великого гения, за которую недорого было заплатить даже вечным страданием, суровая гордость *художника* – вот в чем душа и содержание эсхиловской поэзии, между тем как Софокл в своем «Эдипе», прелюдируя, запевает победную песнь *святого*. Но и в том толковании, которое Эсхил дает мифу, не исчерпана изумительная и ужасающая глубина последнего: художническая радость становления, пренебрегающая всякими бедствиями веселость художественного творчества – скорее светлый, облачный и небесный образ, отраженный на поверхности черного озера печали. Сказание о Прометее – исконная собственность всей семьи арийских народов и документ, свидетельствующий об их предрасположенности ко всему глубокомысленно-трагическому, и даже не лишено вероятности, что этот миф имеет для определения сущности всего арийского мира такое же характерное значение, как миф о грехопадении для мира семитского, и что оба мифа находятся между собою в той же степени родства, как брат с сестрой. Предпосылкой мифа о Прометее является та чрезмерная ценность, которую наивное человечество придает *огню* как истинному палладиуму всякой растущей культуры; но то, что человек свободно распоряжается огнем и получает его не только как дар небес, в зажигающей молнии и согревающем пламени солнца, – представлялось созерцательности первобытного человека злодеянием, ограблением божественной природы. И вот первая же философская проблема сразу ставит мучительно неразрешимое противоречие между человеком и богом и подкатывает его, как каменную глыбу, к воротам всякой культуры. Лучшее и высшее, чего может достичь человечество, оно вымогает путем святотатства и затем вынуждено взять на себя его последствия, а именно всю волну страдания и горестей, которую оскорбленные небожители посылают, должны послать на благородно стремящееся ввысь человечество – суровая мысль,

странно отличающаяся *достоинством*, которое она придает святотатству, от семитского мифа о грехопадении, где любопытство, лживость притворства, склонность к соблазну, похотливость – короче говоря, ряд по преимуществу женских аффектов рассматривались как источник зла. То, что отличает арийский склад ума, – это возвышенный взгляд на *активность греха* как подлинно прометеевскую добродетель, причем тем самым найдена этическая подоплека пессимистической трагедии как *оправдание* зла в человечестве, и притом как человеческой вины, так и неизбежно следующего за ней страдания. Несчастье, коренящееся в сущности вещей, от которого созерцательные арийцы не склонны отделываться казуистикой, противоречие, лежащее в самом сердце мира, открывается им как взаимное проникновение двух различных миров, например божественного и человеческого, из коих каждый как индивид прав, но, как отдельное существо наряду с другими, неизбежно должен страдать за свою индивидуацию. При героическом порыве отдельного существа к всеобщности, при попытке выйти из зачарованного круга индивидуации и самому стать *единым* всемирным существом это существо на себе испытывает скрытое в вещах изначальное противоречие, то есть ступает на путь святотатства и страданий. Так, арийцы представляют себе святотатство как мужчину, семиты – вину как женщину; изначальное кощунство было совершено мужем, а первородный грех – женщиной. А впрочем недаром поет хор ведьм:

Еще довольно это спорно,
Как ваша баба ни проворна,
Ее мужчина, хоть и хром,
Опередит одним прыжком.

Кому понятно это сокровеннейшее ядро сказания о Прометее – а именно заповеданная титанически стремящемуся индивиду необходимость святотатства, – тот должен ощутить вместе с тем и неаполлоновский элемент этого пессимистического представления: ибо Аполлон тем и хочет привести отдельные существа к покою, что отграничивает их друг от друга, и тем, что постоянно все снова напоминает об этих границах как о священнейших мировых

законах своими требованиями самопознания и меры. Но чтобы при этой аполлоновской тенденции форма не застыла в египетской окоченелости и холодности, чтобы в стараниях предписать каждой отдельной волне ее путь и пределы не замерло движение всего озера, прилив дионисизма время от времени снова разрушал все эти маленькие круги, которыми односторонне аполлоновская «воля» стремилась обуздать эллинский мир. Этот внезапно подымавшийся прилив дионисизма принимает тогда на свой гребень отдельные маленькие гребни волн индивидов, как брат Прометея, титан Атлант, – Землю. Это титаническое стремление стать как бы Атлантом для всех отдельных существ и нести их на своей широкой спине все выше и выше, все дальше и дальше и есть то, что объединяет прометеевское начало с дионисовским. Эсхиловский Прометей в этом отношении – дионисовская маска, между тем как в упомянутой выше глубокой склонности Эсхила к справедливости выдает себя в глазах понимающих людей его происхождение от Аполлона, бога индивидуации и границ справедливости. И таким образом, двойственная сущность эсхиловского Прометея, его одновременно дионисовская и аполлоновская природа, может быть в отвлеченной формуле выражена приблизительно нижеследующим образом: «Все существующее и справедливо и несправедливо – и в обоих видах равно оправданно».

Таков твой мир! И он зовется миром! –

10

Неопровержимая традиция утверждает, что греческая трагедия в ее древнейшей форме имела своей темой исключительно страдания Диониса и что в течение довольно продолжительного времени единственным сценическим героем был именно Дионис. Однако с той же степенью уверенности можно утверждать, что никогда вплоть до Еврипида Дионис не переставал оставаться трагическим героем, но что все знаменитые фигуры греческой сцены – Прометей, Эдип и т. д. – являются только масками этого первоначального героя – Диониса. То, что за всеми этими масками скрывается божество, представляет собой одно из существен-

ных оснований для вызывавшей столь часто удивление типичной «идеальности» этих знаменитых фигур. Не помню, кто утверждал, что все индивиды комичны как индивиды и потому непригодны для трагедии, из чего пришлось бы заключить, что греки вообще не *могли* выносить индивидов на трагической сцене. На деле они, кажется, так чувствовали; ведь и вообще это платоновское различение и распределение ценностей между «идеей» и ее противоположностью, «идолом», отображением, глубоко коренится в характере эллинов. Если мы вздумаем воспользоваться терминологией Платона, то о трагических образах эллинской сцены можно было бы сказать приблизительно следующее: единственный действительно реальный Дионис является во множестве образов, под маской борющегося героя и как бы запутавшимся в сетях индивидуальной воли. И как только этот являющийся бог начинает говорить и действовать, он получает сходство с заблуждающимся, стремящимся, страдающим индивидом, а то, что он вообще *является* с такой эпической определенностью и отчетливостью, есть результат воздействия толкователя снов – Аполлона, истолковывающего хору его дионисовское состояние через посредство указанного символического явления. В действительности же герой есть сам страдающий Дионис мистерий, тот на своем опыте испытывающий страдания индивидуации бог, о котором чудесные мифы рассказывают, что мальчиком он был растерзан титанами и в этом состоянии ныне чтится как Загрей; при этом дается понять, что это расчленение, собственно дионисовское *страдание*, подобно превращению в воздух, воду, землю и огонь, что, следовательно, мы должны рассматривать состояние индивидуации как источник и первооснову всякого страдания, как нечто само по себе достойное осуждения. Из улыбки этого Диониса возникли олимпийские боги, из слез его – люди. В этом существовании в качестве растерзанного бога Дионис обладает двойственной природой жестокого, дикого демона и благого, кроткого властителя. Надежда эпоптов была связана с возрождением Диониса, которое теперь мы должны чутко истолковывать как конец индивидуации: в честь этого грядущего третьего Диониса гремел бурный, ликующий гимн эпоптов. И только эта надежда может вызвать луч радости

на лике разорванного, раздробленного на индивиды мира, что и олицетворено мифом о погруженной в вечную печаль Деметре, которая впервые вновь познает *радость* лишь тогда, когда ей говорят, что она может *еще раз* родить Диониса. В приведенных нами воззрениях мы уже имеем в наличности все составные части глубокомысленного и пессимистического мировоззрения и вместе с тем *мистериальное учение трагедии* – глубинную интуицию единства всего существующего, взгляд на индивидуацию как изначальную причину зла, а искусство – как радостную надежду, что можно разрушить оковы индивидуации, как предчувствие восстановленного единства.

Мы уже раньше дали понять, что гомеровский эпос есть то поэтическое творение олимпийской культуры, в котором она спела свою песнь победы над ужасами борьбы с титанами. Теперь, под сверхмощным влиянием трагической поэзии, гомеровские мифы заново перерождаются и удостоверяют этой метемпсихозой, что тем временем и олимпийская культура была побеждена еще более глубоким миросозерцанием. Упрямый титан Прометей возвестил своему олимпийскому мучителю, что его власть со временем подвергнется высшей опасности, если он своевременно не вступит с ним в союз. Творения Эсхила дают нам разглядеть мысль о союзе устрашенного, трепещущего в ощущении своей гибели Зевса с Титаном. Таким образом минувший век титанов снова, задним числом, поднимается из мрака Тартара на свет. Философия дикой и нагой природы обращает к проносящемуся мимо нее хороводу мифов гомеровского мира неприкрытый лик истины: они бледнеют, они дрожат перед подобным молнии оком этой богини – покуда могучая рука дионисовского художника не принудит их стать служителями нового божества. Дионисовская истина овладевает всей областью мифа как символикой *своих* познаний и выражает эти последние частью в публичном культе трагедии, частью в тайных обрядах драматических мистериальных празднеств, но в обоих случаях – в старой мифической оболочке. Что это была за сила, освободившая Прометея от его коршунов и превратившая миф в носителя дионисовской мудрости? То была геркулесова мощь музыки: достигнув в трагедии своего высшего проявления,

она сумела истолковать миф, придав ему новую глубокомысленную значительность; на это мы уже раньше указывали как на характерное в своей могущественности свойство музыки. Ибо такова судьба каждого мифа, что он постепенно как бы вползает в тесную оболочку мнимо исторической действительности и затем воспринимается какой-либо позднейшей эпохой как однажды свершившийся факт с историческими притязаниями: а греки уже окончательно были на пути к остроумной и произвольной переделке всего мифического сна, приснившегося их юности, в *историко-прагматический сказ об* этой юности. Так-то обыкновенно и умирают религии: мифические предпосылки религии систематизируются под сурово-рассудительным взглядом правоверного догматизма в качестве готовой суммы исторических событий, – тогда начинают опасливо защищать достоверность этих мифов, но в то же время всячески противиться их дальнейшему естественному разрастанию и дальнейшей их жизни, так что чувство мифа отмирает, а на его место заступает претензия религии на историческую обоснованность. Этот отмирающий миф и был теперь охвачен новорожденным гением дионисовской музыки, и в его руках он еще раз расцвел красками, каких никогда прежде не являл, ароматом, пробуждавшим томительное предчувствие метафизического мира. Просияв в последний раз, он падает, листья его вянут, и вскоре насмешливые Лукианы древности начинают ловить гонимые всеми ветрами поблекшие, пожухлые цветы. В трагедии миф раскрывает свое глубочайшее содержание, находит свою выразительнейшую форму; в трагедии он еще раз подымается, как раненый герой, и весь избыток сил вместе с мудрым спокойствием умирающего загорается в его очах последним могучим светом.

Что тебе нужно было, кощунствующий Еврипид, когда ты пытался еще раз принудить этого умирающего к рабскому труду на пользу себе? Он умер в твоих руках – руках насильника, и вот ты пустил в дело подложный, замаскированный миф, который, как обезьяна Геракла, только и умел что рядиться в древнее великолепие. И как для тебя умер миф, так умер для тебя и гений музыки; как бы ни грабил ты жадными руками все сады музыки, ты и тут был в

силах создать только поддельную, замаскированную музыку. И так как ты покинул Диониса, то и Аполлон покинул тебя; буди, поднимай с их ложа все страсти, замыкай их своими чарами в свой круг, заостряй и шлифуй для речей своих героев софистическую диалектику – у героев твоих все равно будут только поддельные, замаскированные страсти, и говорят они только поддельные, замаскированные речи.

11

Греческая трагедия погибла иначе, чем более древние родственные ей виды искусства: она покончила самоубийством вследствие неразрешимого конфликта – следовательно, трагически, между тем как те, достигнув преклонного возраста, почили прекраснейшей и самой мирной смертью. Если вообще расставаться с жизнью без судорог и оставляя по себе прекрасное потомство сообразно счастливому природному состоянию, то конец всех этих старейших родов искусства и являет нам такое счастливое природное состояние: они тихо погружались в небытие, а перед их гаснущим взором уже стояли их прекрасные молодые отпрыски, нетерпеливо поднимая головы смелым движением. По смерти греческой трагедии возникала, напротив, огромная, повсюду глубоко ощущаемая пустота; как однажды греческие мореходы во времена Тиберия услыхали с одинокого острова потрясающий вопль: «Великий Пан умер», так теперь во всем эллинском мире как бы слышалась мучительная жалоба: «Умерла трагедия! Сама поэзия пропала вместе с нею! Прочь, прочь ступайте, вы – захиревшие, отощавшие эпигоны! Ступайте в обитель Аида, чтобы там хоть раз досыта наесться крохами от трапез былых художников!»

Но когда, несмотря на все, расцвел еще один, новый род искусства, почитавший трагедию в качестве своей предшественницы и учительницы, то со страхом было замечено, что он действительно похож на свою мать, но теми чертами, которые она являла в долгой своей агонии. Эта агония трагедии состоялась в творчестве *Еврипида*, а названный более поздний род искусства известен как *новая аттическая комедия*. В ней выродившаяся форма трагедии про-

должала жить как памятник ее крайне тяжкой и насильственной кончины.

В этой связи становится понятной та страстная склонность, которую авторы новой комедии питали к Еврипиду; так что не представляется особенно удивительным желание, выраженное Филемоном, который соглашался тотчас быть повешенным, только бы иметь возможность навестить в преисподней Еврипида – впрочем, в том лишь случае, если бы он мог быть уверенным, что покойный до сих пор еще в здравом уме. Но если мы пожелаем в немногих словах и без всякой претензии сказать нечто исчерпывающее обозначить то, что у Еврипида было общего с Менандром и Филемоном и что для этих последних являлось в нем столь заслуживающим подражания, то достаточно будет сказать, что Еврипид вывел на сцену *зрителя*. Тому, кто понял, из какого материала лепили прометеевские трагики до Еврипида своих героев и сколь далеки они были от намерения выводить на сцену точную маску действительности, будет безусловно ясна и отклоняющаяся в совершенно другую сторону тенденция Еврипида. Человек, живущий повседневной жизнью, проник при его посредстве со зрительской скамьи на сцену; зеркало, отражавшее прежде лишь великие и смелые черты, стало теперь служить той кропотливой верности, которая добросовестно передает и неудачные линии природы. Одиссей, типичный эллин для более древнего искусства, опустился теперь под руками новейших поэтов до фигуры graeculus'а, представляющего отныне в качестве добродушно-пронырливого домашнего раба средоточие драматического интереса. То, что Еврипид ставит себе в заслугу в «Лягушках» Аристофана, а именно что он вылечил своими домашними средствами трагическое искусство от его помпезной тучности, можно прежде всего почувствовать на его собственных трагических героях. В общем зритель видел и слышал теперь на еврипидовской сцене своего двойника и радовался тому, что этот последний умел так красиво говорить. Но одной только радостью он не довольствовался: у Еврипида зритель учился говорить сам, чем Еврипид и хвастается в состязании с Эсхилом: от него, мол, научился теперь народ искусно и при помощи хитрейших софизмов наблюдать, разбирать дело и извле-

кать выводы. Этим переворотом в публичной речи он сделал возможной новую комедию вообще. Ибо с этих самых пор перестало быть тайной, как и с помощью каких сентенций повседневная жизнь может быть представлена на сцене. Мещанская посредственность, на которую Еврипид возлагал все свои политические надежды, получила теперь слово, между тем как дотоле характер речи определялся в трагедии полубогом, в комедии – пьяным сатиром или получеловеком. Поэтому аристофановский Еврипид похваляется, как он изобразил всеобщую, знакомую всем, повседневную жизнь с ее суетой, о которой каждый может высказать свое суждение. И если теперь, дает он понять, вся масса философствует и с неслыханной рассудительностью распоряжается своим достоянием и ведет свои процессы, то это – его заслуга и результат привитой им народу мудрости.

К подобным образом подготовленной и просвещенной массе смело могла теперь обратиться новая комедия, для которой Еврипид стал в известном смысле хормейстером; разве что теперь приходилось обучать хор зрителей. Как только последний навострился петь в еврипидовской тональности, выступил вперед этот похожий на шахматную игру род драмы – новая комедия с ее непрерывным торжеством хитрости и пронырства. Еврипида же – хормейстера – непрестанно хвалили; мало того – готовы были убить себя, чтобы еще большему от него научиться, если бы только не сознавали, что трагические поэты так же мертвы, как и трагедия. А с этой последней эллины отказались и от веры в свое бессмертие, не только от веры в идеальное прошлое, но и от веры в идеальное будущее. Слова известной эпитафии: «В старости – легкомыслен и с причудами» – справедливы и по отношению к старческой поре эллинства. Настоящий момент, острота, легкомыслие, причуда – вот его высшие божества; пятое сословие – сословие рабов – получает теперь господство по крайней мере в отношении душевного строя, и если вообще теперь еще можно говорить о «греческой веселости», то это веселье раба, не знающего никакой тяжелой ответственности, не стремящегося ни к чему великому, не умеющего ценить что-либо прошлое или будущее выше настоящего. Эта иллюзия «греческой веселости» и была тем, что возмущало вдумчивые и боязливые

натуры первых четырех веков христианства: им это женственное бегство от всего строгого и страшного, это трусливое довольство привольем наслаждения казалось не только достойным презрения, но и антихристианским по существу строем души. И его влиянию нужно приписать, что из столетия в столетие переходящее и продолжающее жить воззрение на греческую древность с почти непреодолимым упорством удерживает эту румяную веселость, – словно и не было шестого века с его рождением трагедии, его мистериями, его Пифагором и Гераклитом, мало того, словно художественные создания великого времени и вовсе отсутствовали – произведения, из которых каждое отдельное решительно необъяснимо на почве подобного старческого и рабского наслаждения существующим и предполагает наличие совершенно другого миросозерцания как причину своего существования.

Если выше утверждалось, что Еврипид ввел зрителя на сцену, чтобы тем самым в то же время дать зрителям возможность с действительным пониманием дела произнести свое суждение о драме, то создается впечатление, будто древнее трагическое искусство так и не нашло выхода из некоторого неправильного отношения к зрителю: и легко можно впасть в искушение и начать расхваливать радикальную тенденцию Еврипида, направленную на установление надлежащего отношения между художественным произведением и публикой, усматривая в ней шаг вперед в сравнении с Софоклом. Но дело в том, что «публика» – только слово, а вовсе не однородная и пребывающая неизменной величина. Что должно обязывать художника приноравливаться к силе, могущество которой основано только на численности? И если он благодаря своему дарованию и своим целям чувствует превосходство над каждым из этих зрителей в отдельности, то как может он испытывать большее уважение к совокупному выражению всех этих стоящих ниже его умов, чем к относительно наиболее одаренному отдельному зрителю? В действительности ни один греческий художник не обращался со своей публикой с большей дерзостью и самодовольством, чем Еврипид за долгие годы своей жизни: он, который даже тогда, когда масса пала к его ногам, с возвышенным упрямством открыто насмеялся над своей собст-

венной тенденцией – той самой, которая доставила ему победу над массой. Если бы этот гений имел малейшее благоговение перед пандемониумом публики, то он задолго до середины своего жизненного пути пал бы, сокрушенный ударами своих неудач. Из этих соображений мы усматриваем, что наше утверждение о Еврипиде, будто он ввел зрителя на сцену, чтобы сделать его способным с действительным знанием дела произносить свои суждения, было только предварительным, и нам надлежит поискать более глубокого объяснения его тенденции. Ведь, наоборот, широко известно, что Эсхил и Софокл в течение всей своей жизни и даже далеко за пределами ее пользовались во всей полноте народным расположением и что, таким образом, у этих предшественников Еврипида отнюдь не может быть речи о несоответствии между художественным произведением и публикой. Что могло так насильственно согнать богато одаренного и непрестанно стремившегося к творчеству художника с того пути, над которым сияли солнца великих имен поэзии и безоблачное небо народного расположения? Что это было за странное внимание к зрителю, которое настроило его против зрителя? Как мог он от столь высокого уважения к своей публике – презирать свою публику?

Еврипид, вероятно, чувствовал себя – таково разрешение только что заданной нами загадки – поэтом, стоящим выше массы, но не выше двух лиц из числа своих зрителей; массу он ввел на сцену, а тех двух зрителей почитал как единственных способных вынести правильное решение судей и наставников во всем, что касалось его искусства: следуя их советам и указаниям, он переносил на сцену, в души своих героев весь тот мир ощущений, страстей и переживаний, которые дотоле, как невидимый хор, появлялись на скамьях зрителей при каждом торжественном представлении; их требованиям уступал он, когда искал для этих новых характеров и новых слов, и нового тона; только в их голосах слышались ему законные приговоры о достоинстве его творчества, а также и возвещающее грядущую победу одобрение, когда он вдруг снова видел себя осужденным судом публики.

Из этих двух зрителей одним был сам Еврипид – *как мыслитель*, не как поэт. О последнем можно было бы ска-

зать, что необычайная полнота его критического таланта, как и в случае Лессинга, если не порождала, то по крайней мере постоянно опыляла побочный творчески-продуктивный росток. Это дарование, вся эта ясность и быстрота критического мышления не покидали сидевшего в театре Еврипида, и он напряженно пытался разгадать в шедеврах своих великих предшественников, как в потемневших картинах, черту за чертой, линию за линией. И вот при этом с ним случилось нечто, что не должно показаться неожиданным тем, кто посвящен в более глубокие тайны эсхиловской трагедии: он заметил нечто несоизмеримое в каждой черте и в каждой линии, некоторую обманчивую определенность и в то же время некоторую загадочную глубину, даже бесконечность заднего плана. Самая ясная фигура всегда тянула за собой, как комета, какой-то хвост, будто бы указывавший куда-то в неопределенность, необъяснимость. Тот же сумеречный полусвет лежал на всем строении драмы, в особенности на значении хора. И каким сомнительным оставалось для него разрешение этических проблем! Какой спорной – трактовка мифов! Каким несправедливым – распределение счастья и невзгод! Даже в языке старой трагедии многое казалось ему предосудительным, по меньшей мере загадочным; в особенности наталкивался он на излишнюю торжественность при изложении самых простых отношений, на преизбыток тропов и преувеличений в описании простых характеров. Так, беспокойный, сидел он в театре, ломая себе голову, и как зритель вынужден был сознаться себе, что не понимает своих великих предшественников. Но так как рассудок имел для него значение подлинного корня всякого наслаждения и творчества, то ему и приходилось спрашивать и оглядываться, нет ли еще кого, кто думал бы так же, как он, и, подобно ему, осознавал эту несоразмерность. Но большинство, а с ним вместе и отдельные знатоки, отделывались от него недоверчивой улыбкой; объяснить же ему, отчего при всех его сомнениях и возражениях великие мастера все-таки были правы, никто не мог. И в этом мучительном состоянии он нашел *того второго зрителя*, который не понимал трагедии и поэтому не уважал ее. С ним в союзе он мог осмелиться повести яростную борьбу из своего одинокого угла против художественных творений

Эсхила и Софокла – не путем полемических сочинений, но как драматург, который *свое* представление о трагедии противопоставляет традиционному.

12

Прежде чем назвать по имени этого другого зрителя, остановимся здесь на мгновение, чтобы вызвать в памяти описанное нами выше впечатление двойственности и несоизмеримости, присущее самой эсхиловской трагедии. Припомним наше собственное удивление при взгляде на *хор* и на *трагического героя* этой трагедии; ни того, ни другого мы не могли согласовать ни с нашими привычками, ни с традицией, пока не открыли самой этой двойственности в качестве источника и сущности греческой трагедии, как выражения двух переплетенных между собой художественных инстинктов – *аполлоновского и дионисовского.*

Выделить этот коренной и всемогущий дионисовский элемент из трагедии и построить ее заново и в полной чистоте на основе недионисовского искусства, нравов и миросозерцания – вот в чем заключалась открывающаяся нам теперь в ярком освещении тенденция Еврипида.

Сам Еврипид на склоне лет весьма выразительно в форме мифа поставил своим современникам вопрос о ценности и значении этой тенденции. Имеет ли дионисовское начало вообще право на существование? Не следует ли насильственно и с корнем вырвать его из эллинской почвы? Несомненно, говорит нам поэт, если бы только это было возможно: но бог Дионис слишком могуществен; самый рассудительный противник – каков Пенфей в «Вакханках» – неожиданно поддается чарам бога и затем в этом состоянии зачарованности спешит навстречу своей злосчастной судьбе. Суждение обоих старцев, Кадма и Тиресия, по-видимому, есть и суждение старого поэта: размышлениям отдельных лиц, как бы последние ни были умны, не опрокинуть древней народной традиции, этого из поколения в поколение переходящего поклонения Дионису, и по отношению к таким чудесным силам следовало бы даже проявлять по меньшей мере некоторое дипломатически осторожное участие, причем, однако, никогда нельзя исключить того, что

бог найдет оскорбительным такое прохладное участие и обратит в конце концов дипломата в дракона, что здесь и случилось с Кадмом. Это говорит нам поэт, который в течение долгой жизни с героическим напряжением сил боролся с Дионисом, чтобы на склоне этой жизни закончить свой путь прославлением противника и самоубийством, подобно тому, кто, дабы избавиться от нестерпимого головокружения, овладевшего им на вершине башни, бросается оттуда вниз. Эта трагедия представляет собой протест против осуществимости его замысла; но – увы! – он был уже осуществлен! Чудесное совершилось: когда поэт выступил со своим отречением, его замысел уже одержал победу. Дионис уже был изгнан с трагической сцены, и притом демонической силой, говорившей через Еврипида. И Еврипид был в известном смысле только маской: божество, говорившее его устами, было не Дионисом, даже не Аполлоном, а некоторым во всех отношениях новорожденным демоном: имя ему было – *Сократ*. Здесь мы имеем новую дилемму: дионисовское и сократовское начала, и художественное творение – греческая трагедия – погибло в ней. Напрасно Еврипид старается утешить нас своим отречением, это ему не удается: чудеснейший храм лежит в развалинах, и что пользы нам от жалобных криков разрушителя, от его признания, что это был прекраснейший из всех храмов? И даже то, что Еврипид судьями искусства всех времен в наказание был превращен в дракона, – кого может удовлетворить эта жалкая компенсация?

Подойдем теперь поближе к этой *сократовской* тенденции, с помощью которой Еврипид боролся с эсхиловской трагедией и победил ее.

Какую цель – так должны мы спросить себя теперь – могло вообще иметь еврипидовское намерение основать драму исключительно на недионисовском начале, то есть в строжайшем соответствии ее строения идеям? Какая форма драмы оставалась еще неиспользованной, если не признавать ее рождения из лона музыки в таинственном сумраке дионисизма? Только *драматизированный эпос*: хотя, конечно, в этой аполлоновской области искусства *трагическое* переживание недостижимо. И дело тут не в содержании изображаемых событий: я готов утверждать даже, что Гёте не смог

бы в задуманной им «Навсикае» дать трагически потрясающее изображение самоубийства этого идиллического существа, как то было предположено у него в пятом акте; могущество эпически-аполлоновского начала столь велико, что самые ужасные вещи под влиянием наслаждения иллюзией и спасения через иллюзию принимают в наших глазах характер чего-то волшебного. Сочинитель драматизированного эпоса так же мало, как эпический рапсод, в состоянии слиться со своими образами вполне: он всегда только спокойно неподвижный, широко раскрытыми очами взирающий созерцатель, для которого образы постоянно *перед* ним. Актер в этом драматизированном эпосе остается в глубочайшей основе все еще рапсодом, величественное достоинство сновидца почиет на всей его игре, так что он никогда не бывает актером вполне.

Итак, в каком же отношении к этому идеалу аполлоновской драмы стоит еврипидовская трагедия? В том же отношении, в каком к величественному рапсоду древних времен – тот рапсод более новых времен, который излагает нижеследующим образом сущность своего характера в платоновском «Ионе»: «Когда я исполняю что-нибудь жалостное, у меня глаза полны слез, а когда страшное и грозное – волосы становятся дыбом от страха и сильно бьется сердце». Здесь мы не видим уже упомянутого выше эпического самозабвения в иллюзии, лишенной аффектов холодности истинного актера, который именно в самые высшие ее моменты весь – иллюзия и наслаждение иллюзией. Еврипид – актер с бьющимся сердцем, с волосами, вставшими дыбом; как сократический мыслитель он набрасывает план, как страстный актер – выполняет его. Но он не бывает чистым художником ни при разработке плана, ни при выполнении его. Поэтому еврипидовская драма – в одно и то же время и нечто холодное, и нечто пламенное, равно способное и заморозить, и спалить; она не может достичь силы аполлоновского воздействия эпоса, между тем как, с другой стороны, она порвала, где только можно, со всеми дионисовскими элементами, и теперь, чтобы произвести хоть какое-нибудь впечатление, ей приходится искать новых средств возбуждения, которые, понятно, не могут уже лежать в пределах единственных двух художественных инстинктов –

аполлоновского и дионисовского. Этими средствами возбуждения служат холодные парадоксальные *мысли* – вместо аполлоновских созерцаний – и пламенные *аффекты* – вместо дионисовских восторгов, и притом мысли и аффекты, в высшей степени реалистично подделанные, а не заносящиеся в эмпиреи искусства.

Если, таким образом, нам стало ясно, что Еврипиду вообще не удалось основать драму исключительно на аполлоновском элементе и что его недионисовская тенденция завела его, напротив, на натуралистическую и нехудожественную дорогу, – то мы можем теперь ближе подойти к *эстетическому сократизму*, верховный закон которого звучит приблизительно так: «Все должно быть разумным, чтобы быть прекрасным» – как параллельное положение к сократовскому: «Лишь знающий добродетелен». С этим каноном в руках Еврипид измерял каждую частность и выправлял ее сообразно этому принципу все – язык, характеры, драматургию, хоровую музыку. То, что мы при сравнении с софокловской трагедией обычно ставим в укор Еврипиду как поэтический недостаток и регресс, есть в большинстве случаев продукт этого проникающего в драму критического процесса, этой дерзкой рассудочности. Еврипидовский *пролог* может послужить нам примером продуктивности названного рационалистического метода. Трудно себе представить что-либо более противоречащее нашей сценической технике, чем пролог в драме Еврипида. Что какое-нибудь действующее лицо выходит в начале пьесы на сцену одно и рассказывает, кого оно собою представляет, что предшествует действию, что уже произошло и даже что произойдет в течение пьесы, современный драматург назвал бы преднамеренным и непростительным пренебрежением эффектом напряженного ожидания. Ведь сообщается все, что случится; кто же после этого станет сидеть и ждать, пока все это осуществится в действительности? Ведь здесь ни в коем случае нет возбуждающего отношения, какое бывает между вещим сном и его исполненением в действительности. Совершенно иначе рассуждал Еврипид. Действие трагедии никогда не основывалось на эпическом напряженном ожидании, на возбуждающей неизвестности того, что произойдет сейчас или в непродолжительном времени; суть дела

заключалась скорее в тех больших риторико-лирических сценах, в которых страсть и диалектика главного героя разливались широким и могучим потоком. Все готовило к пафосу, а не к действию, а что не служило подготовкой к пафосу, то считалось негодным. Но что больше всего мешает свободно отдаться сладостному созерцанию таких сцен, так это те случаи, если зрителю недостает какого-нибудь промежуточного звена, если есть разрыв в ткани предшествующих событий; пока зрителю приходится еще соображать, какой смысл может иметь то или другое действующее лицо и на каких предпосылках основан тот или другой конфликт склонностей и намерений, он не может вполне погрузиться в страдания и действия главных действующих лиц, ему недоступны захватывающие дух сострадание и страх. Эсхило-софокловская трагедия пускает в ход остроумнейшие приемы, чтобы в первых сценах как бы невзначай дать зрителю в руки все необходимые для понимания нити: здесь сказывается то благородное мастерство, которое как бы маскирует все формально *необходимое* и придает ему вид случайного. Еврипиду же казалось, будто у зрителей во время этих первых сцен возникает своеобразное беспокойство, вызванное необходимостью решения задачи, которую представляют собой предшествовавшие события, так что поэтические красоты и пафос экспозиции пропадали для них. Поэтому он и помещает пролог перед экспозицией и влагает его в уста персонажа, заслуживающего доверия: какому-нибудь божеству приходилось зачастую как бы гарантировать публике ход трагедии и рассеивать все сомнения в реальности мифа; подобным же образом Декарт мог доказать реальность эмпирического мира только ссылкою на правдивость Бога и на его неспособность к лжи. Той же божественной правдивостью пользуется Еврипид и в конце своей драмы, чтобы поставить для публики будущность своих героев вне возможных сомнений: в этом задача пресловутого deus ex machina. Между эпическим взглядом на будущее и взглядом за пределы настоящего лежит драматико-лирическое настоящее, собственно «драма».

Таким образом, Еврипид как поэт есть прежде всего отголосок собственных сознательных установок, и именно это дает ему такое знаменательное положение в истории

греческого искусства. В своем критико-продуктивном творчестве он часто должен был чувствовать себя так, словно его задача – жизненно воплотить в драме начало того сочинения Анаксагора, первые слова которого гласят: «Вначале все было смешано; тогда явился рассудок и создал порядок». И если Анаксагор со своим «Нус» среди философов казался как бы первым трезвым среди поголовно пьяных, то и Еврипид хотел понимать свое отношение к другим трагическим поэтам в подобном же виде. До тех пор пока единственный устроитель и властелин всего, «Нус», оставался исключенным из художественного творчества, все пребывало еще в состоянии хаотического первозданного месива; так, наверное, рассуждал Еврипид, так, наверное, он, первый «трезвый», судил о «пьяных» поэтах, осуждая их. То, что Софокл сказал об Эсхиле, а именно что этот последний всегда действует правильно, хотя и бессознательно, было, разумеется, не в духе Еврипида, который предпочел бы, чтобы оно звучало так: Эсхил, *поскольку* он творит бессознательно, – творит не то, что следует. И божественный Платон также говорит о творческой способности поэта, поскольку она не есть сознательное уразумение, в большинстве случаев иронически и уподобляет эту способность дару прорицателя и снотолкователя; поэт, мол, способен начать творить не прежде, чем он станет бессознательным и рассудок его покинет. Еврипид поставил себе задачей, как ту же задачу поставил себе и Платон, явить обратный образец, некоторую противоположность «безрассудного» поэта; его основное эстетическое положение «Все должно быть сознательным, чтобы быть прекрасным» есть, как я уже сказал, положение, параллельное сократовскому «Все должно быть сознательным, чтобы быть добрым». Ввиду этого Еврипид может считаться для нас поэтом эстетического сократизма. Сократ же и был тем *вторым зрителем*, который не понимал древнейшей трагедии и потому не ценил ее; в союзе с ним Еврипид отважился стать герольдом нового художественного творчества. Если же в нем погибла старая трагедия, то, следовательно, эстетический сократизм – смертоносный принцип, но поскольку борьба была направлена против дионисизма в древнем искусстве, мы узнаем в Сократе противника Диониса, нового Орфея, восстающего против

Диониса и, хотя и предназначенного к растерзанию менадами афинского судилища, все же обращающего в бегство превосходящего силами бога; этот бог, как и тогда, когда он бежал от эдонского царя Ликурга, спасся в глубинах моря – теперь же он погрузился в мистические волны мало-помалу охватившего весь мир тайного культа.

13

Что Сократ имел тесную связь с Еврипидом, направляя его, не ускользнуло от современной им древности, и самое красноречивое выражение этого верного чутья представляет собой ходившая по Афинам легенда, что Сократ имел обыкновение помогать Еврипиду в его творчестве. Оба имени произносились приверженцами «доброго старого времени» вместе, когда им приходилось перечислять современных им соблазнителей народа, влиянию которых приписывалось, что старая марафонская грубая крепость тела и духа все больше становилась жертвой сомнительного просвещения при постоянно растущем захирении телесных и душевных сил. В таком полунегодующем, полупрезрительном тоне говорит обычно аристофановская комедия об этих мужах – к ужасу современников, которые, правда, любили открещиваться от Еврипида, но не могли надивиться на то, что Сократ является у Аристофана первым и верховным *софистом*, зеркалом и выразителем сущности всех софистических стремлений; причем единственное утешение, которое им оставалось, – выставить у позорного столба самого Аристофана как изолгавшегося и распутного Алкивиада поэзии. Не становясь здесь на защиту глубоких инстинктов Аристофана от подобных нападок, я буду продолжать мое доказательство тесной связи Сократа с Еврипидом, основываясь на чувстве древних; в этом отношении следует в особенности напомнить, что Сократ как противник трагического искусства не ходил смотреть трагедии и появлялся среди зрителей, лишь когда шла новая пьеса Еврипида. Наиболее же знаменито близкое сопоставление обоих имен в изречении дельфийского оракула, который назвал Сократа мудрейшим из людей, одновременно высказавшись, что вто-

рая награда на состязании в мудрости должна принадлежать Еврипиду.

Третьим в этой иерархии был назван Софокл – тот самый, который, сравнивая себя с Эсхилом, похвалялся, что делает то, что надо, и притом оттого, что *знает*, что надо делать. Очевидно, что именно степень ясности этого *знания* есть то общее, что дает названным мужам право именоваться тремя «знающими» своего времени.

Но самое точное слово, характеризующее эту новую и неслыханно высокую оценку знания и разумения, сказал Сократ, сочтя себя единственным, кто признается в том, что *ничего не знает*; между тем как в своих критических странствованиях по Афинам он, заговаривая с величайшими государственными людьми, ораторами, поэтами и художниками, везде видел их мнимую уверенность в своем знании. С изумлением убеждался он, что все эти знаменитости не имели даже правильного и достоверного понимания своего собственного дела и занимались им, руководствуясь исключительно инстинктом. «Руководствуясь исключительно инстинктом» – этими словами мы затрагиваем сердцевину и средоточие сократической тенденции. Именно ими сократизм произносит приговор как искусству, так и этике своего времени; куда он ни обращает свои испытующие взоры, везде видит он недостаток разумения и могущество пустого воображения и заключает из этого недостатка о коренной извращенности и негодности всего существующего. Лишь с этой позиции полагал Сократ необходимым исправить жизнь: он, человек-одиночка, с выражением презрения и превосходства, как предтеча совершенно иного рода культуры, искусства и морали, вступает в мир, благоговейно ухватиться за краешек которого мы сочли бы величайшим нашим счастьем.

Вот где источник тех огромных сомнений, которые охватывают нас каждый раз, как мы думаем о Сократе, и все снова и снова побуждают нас вникать в смысл и предназначение этого наиболее проблематичного явления античности. Кто этот человек, дерзнувший в одиночку отвергнуть самую суть эллинства, которая в лице Гомера, Пиндара и Эсхила, Фидия, Перикла, Пифии и Диониса, как глубочайшая бездна и высочайшая вершина, является предметом

нашего изумления и преклонения? Какая демоническая сила могла осмелиться выплеснуть на землю этот волшебный напиток? Кто этот полубог, к которому хор благороднейших духов человечества принужден взывать: «Увы, увы! Разбил ты его, прекраснейший мир, могучей рукой. Он пал пред тобой»?

Ключ к пониманию души Сократа дает нам то удивительное явление, которое известно под именем «даймон Сократа». В особых случаях, когда его чудовищный ум приходил в колебание, он находил себе твердую опору в божественном голосе, звучавшем в нем. Этот голос всегда только *отговаривает*. Инстинктивная мудрость проявляется в этой совершенно ненормальной натуре только для того, чтобы по временам оказывать *противодействие* сознательному познанию. Если у всех продуктивных людей именно инстинкт и представляет творчески-утверждающую силу, а сознание обычно критикует и отклоняет, – то у Сократа инстинкт становится критиком, а сознание творцом – воистину внутриутробное уродство per defectum[1]! А именно: мы замечаем здесь уродливый дефект всякой мистической конституции, так что Сократа можно было бы обозначить как своего рода *немистика*, в котором логическая составляющая души путем суперфетации так же чрезмерно развилась, как в мистике – инстинктивная мудрость. С другой же стороны, этому проявившемуся в Сократе логическому инстинкту совершенно отказано было в способности обращаться на себя; в этом своем необузданном течении он являет природную мощь, какую мы встречаем обычно с изумлением и ужасом только в величайших инстинктивных силах. Кому удалось ощутить в сочинениях Платона хотя бы только слабое веяние этой божественной наивности и уверенности в себе сократовского миросозерцания, тот почувствует и то, как это огромное маховое колесо логического сократизма вертится, в сущности, как бы *за спиной* Сократа и как это движение приходится созерцать сквозь Сократа, словно сквозь некую тень. А что он сам догадывался об этом соотношении, видно из той торжественной серьезности, с которой он постоянно и даже перед судьями

---

1 через повреждение (*лат.*).

ссылается на свое божественное призвание. Опровергнуть его в этом случае было, в сущности, столь же невозможно, как и одобрить его разлагающее инстинкты влияние. Ввиду этого неразрешимого конфликта оставалась, раз он был поставлен перед судилищем греческого государства, лишь одна форма возможного приговора – изгнание; его как нечто во всех отношениях загадочное, не подходящее ни под какую рубрику, необъяснимое следовало выслать из страны, не опасаясь, что потомство будет вправе обвинять афинян за столь постыдное дело. Но что его приговорили к смерти, а не к изгнанию, этого, по-видимому, добился сам Сократ – с полной убежденностью и без естественного страха перед смертью: он пошел на смерть с тем же спокойствием, с каким он, по описанию Платона, последним из сотрапезников, покидает при брезжущем свете дня пир, чтобы начать новый день, между тем как за его спиной на скамьях и на земле остаются заспавшиеся гости, чтобы грезить о Сократе, истинном знатоке Эроса. *Умирающий Сократ* стал новым, никогда дотоле невиданным идеалом для благородного эллинского юношества, и впереди всех пал ниц перед этим образом типичный эллинский юноша – Платон со всей пламенной преданностью своей мечтательной души.

14

Представим себе теперь огромное циклопическое око Сократа обращенным на трагедию, око, в котором никогда не пылало прекрасное безумие художнического вдохновения; представим себе, насколько этому оку был недоступен благосклонный взгляд в дионисовские глубины, – что, собственно, должно было увидеть оно в «возвышенном и высокославном» трагическом искусстве, как называет его Платон? Нечто весьма неразумное, где причины как бы не вызывают следствий, а следствия не имеют причин; к тому же все в целом так пестро и бессвязно, что на рассудительные натуры оно должно действовать отталкивающим образом, а для чувствительных и впечатлительных душ – быть опасным трутом. Мы знаем тот единственный род поэтического искусства, который был доступен его пониманию, – это

была *эзоповская басня*, да и тут он, наверное, проявлял улыбчивую снисходительность, с которой добрый честный Геллерт в своей басне о пчеле и курице воспевает поэзию:

Ты видишь на себе самом:
Она, коль не богат умом,
В картинах истину покажет.

Но, по-видимому, Сократ не находил даже, чтобы трагическое искусство «показывало истину», не говоря уже о том, что оно обращается к тому, кто «не богат умом», следовательно, не к философам: двойной повод держаться от него подальше. Как и Платон, он причислял его к льстивым искусствам, изображающим только приятное, а не полезное, и требовал поэтому от своих учеников воздержания и строгой самоизоляции от подобных нефилософских развлечений; причем с таким успехом, что молодой трагический поэт Платон первым делом сжег свои творения, чтобы иметь возможность стать учеником Сократа. Там же, где в борьбу с сократовскими максимами вступали непобедимые склонности, у его учения все же хватало силы, чтобы, совместно с мощью этого огромного характера, внушить самой поэзии новые и доселе неизвестные позиции.

Примером этому может служить только что названный Платон: он, который в осуждении трагедии и искусства вообще, безусловно, уступал наивному цинизму своего учителя, все же был вынужден, покоряясь полной художественной необходимости, создать форму искусства, внутренне родственную этим уже существующим и отрицаемым им формам искусства. Главный упрек, который Платон мог сделать старому искусству, а именно что оно есть подражание призраку и, следовательно, относится к еще более низменной сфере, чем эмпирический мир, – этот упрек прежде всего не должен был касаться нового вида искусства; и вот мы видим, как Платон старается стать выше действительности и изобразить лежащую в основе этой псевдодействительности идею. Но таким образом Платон как мыслитель пришел окольными путями туда же, где как поэт он всегда чувствовал себя дома, – к той самой сфере, откуда Софокл и все старое искусство торжественно протестовали против брошенного им упрека. Если трагедия впитала

в себя все прежние формы искусства, то аналогичное в свой черед может в некотором странном смысле быть сказано и о платоновском диалоге, который как результат смешения всех имевшихся стилей и форм колеблется между рассказом, лирикой, драмой, между прозой и поэзией, нарушив тем самым также и строгий древний закон единства словесной формы; еще дальше по этому пути пошли писатели-*киники*, которые крайней пестротой стиля и постоянными переходами от прозаической формы к метрической и обратно создали и литературный образ «неистовствующего Сократа», служившего им образцом для подражания в жизни. Платоновский диалог был как бы тем челном, на котором потерпевшая крушение старая поэзия спаслась вместе со всеми своими чадами: стесненные на узкой ладье и боязливо покорные единому кормчему – Сократу, пустились они теперь в новый мир, который не мог наглядеться на фантастическую картину этого плавания. Поистине Платон дал всем последующим векам образец новой формы искусства – образец *романа*, который может быть назван безмерно повышенной в ранге эзоповской басней, где поэзия живет в подобном же иерархическом отношении к диалектической философии, в каком долгие века жила философия к богословию, а именно, как ancilla[1]. Таково было новое положение поэзии, в которое насильственно поставил ее Платон под давлением демонического Сократа.

Здесь *философская мысль* перерастает искусство и принуждает его прильнуть к стволу диалектики. В логический схематизм переродилась *аполлоновская* тенденция: нечто подобное мы наблюдали на примере Еврипида, где, кроме того, мы нашли переход *дионисовского начала* в натуралистический аффект. Сократ, диалектический герой платоновской драмы, напоминает нам родственные натуры еврипидовских героев, принужденных защищать свои поступки доводами «за» и «против», столь часто рискуя при этом лишиться нашего трагического сопереживания: как тут не признать *оптимистического* элемента, скрытого в существе диалектики, торжественно ликующего в каждом умозаключении и свободно дышащего лишь в атмосфере холодной

1 служанка (*лат.*).

ясности и сознательности – того оптимистического элемента, который, раз проникнув в трагедию, должен был мало-помалу захватить ее дионисовские области и по необходимости толкнуть ее на путь самоуничтожения, вплоть до смертельного прыжка в область мещанской драмы. Достаточно представить себе все следствия сократовских положений: «добродетель есть знание», «грешат только по незнанию», «добродетельный есть и счастливый» – в этих трех основных формах оптимизма заключена смерть трагедии. Ибо в таком случае добродетельный герой должен быть диалектиком, в таком случае между добродетелью и знанием, верой и моралью должна быть необходимая и видимая связь, в таком случае трансцендентальная справедливость в развязке Эсхила должна быть унижена до плоского и наглого принципа «поэтической справедливости» с его обычным deus ex machina.

Чем же является теперь в сравнении с этим новым сократически-оптимистическим миром сцены *хор* и вообще весь музыкально-дионисовский фон трагедии? Чем-то случайным, некоторым, пожалуй, и не необходимым напоминанием о первоисточнике трагедии, между тем как мы ведь видели, что хор может быть понятен и объясним только как *причина* трагедии и трагизма вообще. Уже у Софокла сказывается эта неуверенность по отношению к хору – важный признак того, что уже у него дионисовская почва трагедии начинает давать трещины. Он уже не решается доверять хору главную долю участия в действии, а, напротив, настолько ограничивает его область, что хор теперь является почти координированным с актерами, словно он из орхестры возведен на сцену, что, конечно, полностью разрушает его природу, как бы ни одобрял Аристотель именно такое понимание хора. Этот сдвиг в положении хора, который Софокл во всяком случае рекомендовал своей практикой, а по преданию – даже в отдельном сочинении, есть первый шаг к *уничтожению* хора. Фазы этого уничтожения у Еврипида, Агафона и в новой комедии следовали друг за другом с ужасающей быстротой. Оптимистическая диалектика изгоняет бичом своих силлогизмов из трагедии *музыку*, то есть разрушает самую суть трагедии, которую можно интерпретировать исключительно как манифестацию и образное

воплощение дионисовских состояний, как видимую символизацию музыки, как мир грез дионисовского опьянения.

Если, таким образом, мы принуждены допустить некоторую антидионисовскую тенденцию, действовавшую еще до Сократа и получившую в его лице лишь неслыханно величественное выражение, то нам не следует бояться вопроса о том, на что указывает такое явление, как Сократ; на таковое явление мы, имея перед собой диалоги Платона, не можем смотреть только как на разлагающую, отрицательную силу. И хотя ближайшее проявление сократического инстинкта, несомненно, было направлено на разложение дионисовской трагедии, тем не менее одно глубокое душевное переживание самого Сократа побуждает нас поставить вопрос: *необходимо* ли относятся сократизм и искусство друг к другу только как антиподы и не есть ли появление «художника Сократа» вообще нечто в принципе абсурдное?

Дело в том, что этот деспотический логик испытывал временами по отношению к искусству ощущение какого-то пробела, какой-то пустоты, какого-то полуукора, быть может, чувство невыполненного долга. Зачастую являлось ему во сне, как он сам в тюрьме рассказывал о том друзьям, одно и то же видение, постоянно повторявшее: «Сократ, займись музыкой!» До последних дней своих он успокаивал себя мыслью, что его философствование и есть высшее мусическое искусство, и представить себе не мог, чтобы какое-нибудь божество могло напомнить ему о «простой, народной музыке». Наконец, в тюрьме, чтобы окончательно облегчить свою совесть, он соглашается заняться этой мало ценимой им музыкой. И в таком настроении он сочиняет вводный гимн к Аполлону и перелагает стихами несколько басен Эзопа. Это было нечто подобное предупреждающему голосу даймона: к этим упражнениям побудила его аполлоновская проницательность, говорившая ему, что он, как варварский царь, не умеет распознать возвышенный кумир и рискует оскорбить свое божество непризнанием. Слова о сократовском сновидении – единственный признак некоторого сомнения в нем относительно границ логической природы: быть может – так должен был он спросить себя, – непонятное мне не есть тем самым непременно и нечто непонима-

емое? Быть может, существует область мудрости, из которой логик изгнан? Быть может, искусство – даже необходимый коррелят и дополнение науки?

15

В духе этих последних, вещих вопросов следует теперь сказать о том, как влияние Сократа простерлось вплоть до нашего времени, да и на все будущее, словно постоянно растущая в лучах заходящего солнца и накрывающая потомство тень; как это влияние постоянно принуждает заново творить *искусство* – и притом искусство уже в метафизическом, широчайшем и глубочайшем смысле слова, своей собственной бесконечностью ручаясь за его бесконечность.

Пока мы не были в состоянии понять это, пока глубочайшая зависимость всякого искусства от греков – от греков начиная с Гомера и кончая Сократом – не была нам убедительно доказана, мы поневоле должны были относиться к этим грекам, как афиняне к Сократу. Каждая эпоха и каждый уровень образования хоть раз пытались с глубоким неудовольствием отделаться от этих греков, ибо перед их лицом все самобытное, как будто бы вполне оригинальное и вызывающее совершенно искреннее восхищение, внезапно теряло, как казалось, жизнь и краски и сморщивалось до неудачной копии, даже до карикатуры. И вот все снова прорывается при случае искренняя злоба против этого претенциозного народца, осмеливающегося называть все чуждое «варварским» на все времена; кто это такие, гласило это чувство, что при всей кратковременности своего исторического блеска, при потешной ограниченности своих политических учреждений, при сомнительной доброкачественности нравов, запятнанных даже безобразными пороками, – тем не менее претендуют на то достоинство и особое положение среди народов, которое гений занимает в толпе? К сожалению, никому так и не посчастливилось найти того кубка с цикутой, которым можно было бы попросту отделаться от всего этого, ибо всего яда, источаемого завистью, клеветой и злобой, не хватало на то, чтобы уничтожить это самодовлеющее великолепие. И вот мы сты-

димся и боимся греков; разве что кто-нибудь ставит истину превыше всего и посему отваживается сознаться себе и в той истине, что греки – как бы возницы нашей и всяческой культуры, но что по большей части колесница и кони неважного разбора и недостойны славы своего возницы, который посему и считает за шутку вогнать такую колесницу в пропасть, через которую он сам переносится прыжком Ахилла.

Чтобы доказать, что и Сократу принадлежит почетное звание такого возницы, достаточно распознать в нем тип неслыханной до него формы жизни, тип *теоретического человека*, понять значение и цель коего составляет нашу ближайшую задачу. Теоретический человек, как и художник, находит бесконечное удовольствие в наличной действительности и, как и последний, огражден этим чувством довольства от практической этики пессимизма и от его зорких линкеевых глаз, светящихся лишь во тьме. Ибо если художник при всяком разоблачении истины остается все же прикованным восторженными взорами к тому, что и теперь, после разоблачения, осталось от ее покрова, то теоретический человек радуется сброшенному покрову и видит для себя высшую цель наслаждения в процессе всегда удачного, достигаемого собственной силой разоблачения. Не было бы никакой науки, если бы ей было дело только до *одной* этой нагой богини и ни до чего другого. Ибо тогда у ее адептов было бы на душе нечто подобное тому, что чувствуют люди, вознамерившиеся прорыть дыру прямо сквозь землю: каждый из них ясно видит, что при величайшем и пожизненном напряжении в состоянии прорыть лишь самую незначительную часть этой чудовищной глубины, которая притом на его же глазах снова засыпается от работы соседа, так что третий, пожалуй, прав, когда на собственный страх и риск избирает новое место для своих опытов бурения. Если же в довершение кто-нибудь убедительно докажет, что этим прямым путем не доберешься до антиподов, то кому будет еще охота работать в старых шахтах – разве только он удовольствуется тем, что попутно нашел драгоценные камни или открыл законы природы. Поэтому Лессинг, честнейший из теоретических людей, и решился сказать, что его более занимает искание истины, чем она сама, и тем, к величайшему изумлению и даже гневу людей

науки, выдал ее основную тайну. Но конечно, наряду с этим уникальным прозрением, эксцессом честности, если только не заносчивости, существует глубокомысленная *бредовая идея*, которая впервые явилась на свет в лице Сократа, – нерушимая вера в то, что мышление, руководимое законом причинности, может проникнуть в глубочайшие бездны бытия и что это мышление не только может познать бытие, но даже *исправить* его. Этот возвышенный метафизический бред в качестве инстинкта прирос к науке и все снова и снова приводит ее к границам, у коих она принуждена превратиться в *искусство*, – при таком механизме дело в принципе к нему и шло.

Взглянем теперь на Сократа, посветив на него факелом этой мысли, и он предстанет перед нами первым, кто, руководствуясь указанным инстинктом науки, сумел не только жить, но – что куда серьезнее – и умереть; оттого-то образ *умирающего Сократа* как человека, знанием и доводами освободившегося от страха смерти, есть вывеска на вратах науки, напоминающая каждому о ее назначении, а именно – делать понятным существование и тем самым его оправдывать, чему, правда, когда доводов не хватает, должен в конце концов служить и *миф*, который я только что признал даже необходимым следствием, мало того, сознательной целью науки.

Кто хоть раз наглядно представит себе, как после Сократа, этого мистагога науки, одна философская школа сменяет другую, как волна волну; как неведомая дотоле универсальность жажды знания, охватив широкие крути образованного общества и сделав науку основной задачей для всякого одаренного человека, вывела ее в открытое море, откуда она с тех пор никогда не могла быть вполне изгнана, как эта универсальность впервые покрыла всеохватывающей сетью мысли весь земной шар и даже открывала перспективы на ее закономерность для целой Солнечной системы, – кто представит себе все это, а вместе с тем и удивительно высокую пирамиду современного знания, тот принужден будет увидеть в Сократе единую поворотную точку и ось так называемой всемирной истории. Ибо если представить себе, что вся эта неизмеримая сумма сил, пошедших на вышеназванную мировую тенденцию, была бы обращена *не* на службу познанию, но на практические, т.е. эго-

истические, цели индивидов и народов, то, по всей вероятности, инстинктивная любовь к жизни так ослабла бы во всеобщих истребительных и беспрестанных переселениях народов, что при сложившейся привычке к самоубийству человек, возможно, ощутив остатки чувства долга, подобно жителям островов Фиджи, как сын задушил бы своих родителей, а как друг – своего друга; практический пессимизм, способный из чувства милосердия породить даже ужасающую этику геноцида; последняя, впрочем, всегда имеется на свете и наличествовала везде, где искусство в каких-либо формах, преимущественно же в виде религии и науки, не являлось целебным средством и защитой против такой чумы.

Если иметь в виду этот практический пессимизм, то Сократ является прообразом теоретического оптимиста, который, опираясь на упомянутую выше веру в познаваемость природы вещей, приписывает знанию и познанию силу универсального лечебного средства, а в заблуждении видит зло как таковое. Проникать в основания вещей и отделять истинное познание от иллюзии и заблуждения казалось сократическому человеку благороднейшим, даже единственным истинно человеческим призванием, в силу чего этот механизм понятий, суждений и умозаключений начиная с Сократа ценился выше всех других способностей как высшая деятельность и достойнейший удивления дар природы. Даже самые возвышенные моральные деяния, аффекты сострадания, самоотверженности, героизма и тот трудно достижимый штиль души, который аполлоновские греки называли sophrosyne[1], выводились Сократом и его единомышленниками и последователями вплоть до наших дней из диалектики знания и вследствие этого считались предметами, доступными для изучения. Кто на себе испытал радость сократического познания и чувствует, как оно все более широкими кольцами пытается охватить весь мир явлений, тот отныне ни к какому стрекалу, побуждающему к существованию, не будет столь чувствителен, как к жажде завершить это завоевание, соткав непроницаемо плотную сеть. Человеку, настроенному подобным образом, платоновский Сократ представится тогда учителем совершенно

---

1 рассудительность (*греч.*).

новой формы «греческой веселости» и жизнелюбия, стремящейся найти себе разрядку в действиях и обретающей таковую главным образом в майевтических и воспитательных воздействиях на благородное юношество с целью выработать в конечном итоге гениальность.

И вот наука, гонимая вперед своим могучим бредом, спешит неудержимо к собственным границам – здесь-то и терпит крушение ее скрытый в природе логики оптимизм. Ибо на периферии окружности, ограничивающей науку, имеется бесконечно много точек, и если еще никак нельзя предвидеть, каким путем когда-либо ее круг мог бы быть окончательно измерен, то благородный и одаренный человек еще до середины своей жизни неизбежно наталкивается на такие пограничные точки окружности и с них вперяет взор в неуяснимое. Когда он здесь, к ужасу своему, видит, что логика у этих границ свертывается в кольцо и в конце концов впивается в свой собственный хвост, тогда совершается прорыв к новой форме познания – *трагическому познанию*, которое, чтобы быть вообще выносимым, нуждается в защите и лекарстве искусства.

Если мы обратим теперь укрепленный и ублаженный греками взор в высшие сферы того мира, волны которого объемлют нас, то увидим, как нашедшая свой прообраз в Сократе ненасытная жадность оптимистического познания превращается в трагическую покорность судьбе и нищенскую тоску по искусству, причем, конечно, эта же самая жадность на ее низших ступенях должна принять враждебное искусству направление и внутренне возненавидеть по преимуществу дионисовское трагическое искусство, что мы и видели при описании борьбы сократизма против эсхиловской трагедии.

И вот мы стучимся со взволнованною душой в двери настоящего и будущего: приведет ли это превращение ко все новым и новым разновидностям гениальности, и притом – *отдавшегося музыке Сократа*? Будет ли набросанная на сущее сеть искусства, хотя бы под именем религии или науки, сплетаться все крепче и нежнее или ей предназначено в не знающих покоя варварских вихре и суете, именуемых нынче «современностью», быть разорванной в клочки? – Озабоченные, но небезутешные, постоим мгновение в стороне

наблюдателями, которым дано быть свидетелями этих чудовищных битв и переворотов. Ах! В том и волшебство этих битв, что кто их видит, тот не может не участвовать в них.

16

На этом изложенном выше историческом примере мы попытались выяснить, каким образом трагедия при исчезновении духа музыки так же неизбежно гибнет, как и рождена она может быть только из этого духа. Чтобы смягчить необычность этого утверждения, а с другой стороны, показать, на чем зиждутся эти наши выводы, мы должны теперь, оставив в стороне всякую предвзятость, стать лицом к лицу с аналогичными явлениями современности; мы должны принять участие в тех битвах, которые, как я только что сказал, ведутся между ненасытным оптимистическим познанием и трагической потребностью в искусстве в высших сферах окружающего нас нынешнего мира. При этом я намерен отвлечься от всех других враждебных стремлений, которые во все времена противодействуют искусству и, в частности, именно трагедии и которые даже в наше время распространяются с такой победоносной уверенностью, что из театральных искусств, например, только фарс и балет до некоторой степени буйно разрослись своими, быть может, не для всякого благоухающими цветами. Я буду говорить лишь о *сиятельнейшем противнике* трагического миросозерцания и понимаю под таковым оптимистическую науку в ее глубочайшем существе – с праотцем Сократом во главе. Я не замедлю назвать по имени и те силы, которые, на мой взгляд, служат залогом *возрождения трагедии* – и некоторых иных надежд для германского духа!

Прежде чем мы ринемся в этот бой, облачимся в доспехи доселе завоеванных нами познаний. В противоположность всем тем, кто старается вывести искусства из одного единственного принципа как необходимого источника жизни всякого художественного произведения, я фиксирую свой взгляд на обоих известных нам богах искусства у греков, Аполлоне и Дионисе, и усматриваю в них живых и образных представителей *двух* миров искусства, различных

в их глубочайшем существе и в их высших целях. Аполлон стоит передо мной как просветляющий гений principii individuationis – только при помощи этого последнего и можно достичь истинного спасения в иллюзии; между тем как при мистическом ликующем зове Диониса развеиваются чары индивидуации и широко открывается дорога к Матерям бытия, к сокровеннейшей сердцевине вещей. Эта чудовищная противоположность, раскрывающаяся, словно пропасть, между аполлоновским пластическим искусством и дионисовским музыкальным искусством, лишь одному великому мыслителю явилась с такой степенью ясности, что он, даже не руководствуясь указанием означенной эллинской символики богов, признал за музыкой другой характер и другое происхождение, чем у всех прочих искусств: она не есть, подобно тем другим, отображение явления, но непосредственное отображение самой воли и, следовательно, представляет *по отношению ко всякому физическому началу мира – метафизическое начало*, по отношению ко всякому явлению – вещь саму по себе (Шопенгауэр, «Мир как воля и представление», I, с. 310). Это важнейшее для всей эстетики воззрение, с которого, строго говоря, эстетика только и начинается, Рихард Вагнер, дабы утвердить вечную его истинность, удостоверил, установив в своем «Бетховене», что к оценке музыки должны прилагаться совсем другие эстетические принципы, чем ко всем изобразительным искусствам, и что к ней вообще неприложима категория красоты, хотя ошибочная эстетика, основываясь на совращенном и выродившемся искусстве, привыкла, исходя из того понятия красоты, которое получило право гражданства в мире изобразительных искусств, требовать от музыки воздействия, подобного воздействию произведений пластического искусства, а именно возбуждения *чувства наслаждения прекрасными формами*. Убедившись в упомянутой выше диаметральной противоположности, я почувствовал сильнейшее побуждение ближе ознакомиться с сущностью греческой трагедии и тем самым – с глубочайшим откровением эллинского гения: ибо лишь теперь, как полагал я, в моей власти были заклинания, дававшие мне силу преодолеть фразеологию нашей обычной эстетики и увидеть перед собою во плоти изначальную проблему трагедии; тем самым

мне был дарован такой своеобразный и непривычный взгляд на все эллинское, что я уже не мог отделаться от впечатления, будто наша столь гордо выступающая классическая наука об эллинизме пробавлялась до сих пор главным образом лишь театром теней да всякими внешними мелочами.

К этой изначальной проблеме нам хотелось бы подойти со следующим вопросом: какое эстетическое воздействие возникает, когда эти сами по себе разъединенные силы искусства – аполлоновское и дионисовское – начинают действовать сообща? Или, короче: в каком отношении стоит музыка к зримому образу и понятию? – Шопенгауэр, чье изложение именно этого пункта Рихард Вагнер восхваляет как неподражаемое по ясности и прозрачности, наиболее обстоятельно высказывается на сей счет в следующем месте, которое я приведу здесь целиком. «Мир как воля и представление», I, с. 309: «Вследствие всего этого мы можем рассматривать мир явлений, или природу, и музыку как два различных выражения одной и той же вещи, которая сама, таким образом, составляет единое посредствующее звено аналогий между ними, – звено, познание которого необходимо для того, чтобы усмотреть эту аналогию. Поэтому музыка, рассматриваемая как выражение мира, представляет собой в высшей степени всеобщий язык, который даже ко всеобщности понятий относится почти так, как они – к отдельным вещам. Но ее всеобщность – вовсе не пустая всеобщность абстракции, у нее совершенно другой характер, и она связана с полной и ясной определенностью. В этом отношении она подобна геометрическим фигурам и числам, которые в качестве всеобщих форм всех возможных объектов опыта применимы ко всем a priori, тем не менее не абстрактны, но наглядны и всегда определенны. Все возможные стремления, волнения и проявления воли, все сокровенные движения человека, которые разум объединяет в широкое отрицательное понятие «чувства», – все это поддается выражению в бесконечном множестве возможных мелодий, но выражается всегда во всеобщности одной только формы, без содержания, непременно «само по себе», а не в явлении, как бы сокровенная его душа, без тела. Из этого интимного отношения, связывающего музыку с истинной сущностью всех вещей, объясняется и тот факт, что

если при какой-нибудь сцене, ситуации, каком-нибудь поступке и событии прозвучит соответствующая музыка, то она как бы раскрывает нам их таинственный смысл и является их верным и лучшим комментарием; и кто всецело отдается впечатлению симфонии, тому кажется, что перед ним проходят все события жизни и мира, но очнувшись, он не может указать какого бы то ни было сходства между этой игрой и тем, что проносилось в его уме. Ибо музыка, как уже сказано, тем и отличается от всех остальных искусств, что не отображает явления или, вернее, адекватную объективность воли, но непосредственно отображает саму волю и, таким образом, для всего физического в мире показывает метафизическое, для всех явлений – вещь саму по себе. Поэтому мир можно назвать как воплощенной музыкой, так и воплощенной волей; этим и объясняется, отчего музыка сразу же повышает значение всякой картины и даже всякой сцены действительной жизни и мира, – и, конечно, тем сильнее, чем аналогичнее ее мелодия внутреннему духу данного явления. На этом основано то, что стихотворение можно перелагать на музыку в виде песен, наглядное описание – в виде пантомимы, или то и другое – в виде оперы. Такие отдельные картины человеческой жизни, переложенные на всеобщий язык музыки, никогда не связаны с ним безусловной необходимостью или полным соответствием, а находятся к нему только в отношении произвольно выбранного примера к общему понятию; они представляют в определенных очертаниях действительности то, что музыка высказывает во всеобщности одной только формы. Ибо мелодии, подобно общим понятиям, являются до известной степени абстракцией действительности. Последняя, то есть мир отдельных вещей, доставляет наглядное, частное и индивидуальное, отдельный случай – как для всеобщности понятий, так и для всеобщности мелодий; но эти две всеобщности в известном отношении противоположны друг другу, ибо понятия содержат в себе только прежде всего отвлеченные от созерцания формы, абстрагированные от предварительного созерцания, как бы снятую внешнюю оболочку вещей, то есть представляют собой настоящие абстракции, тогда как музыка дает предшествующее всякой форме сокровенное зерно, или сердцевину вещей. Это от-

ношение можно отлично выразить на языке схоластиков, сказав: понятия суть universalia post rem, музыка же дает universalia ante rem, а действительность – universalia in re[1]. Вообще сама возможность связи между композицией и наглядным описанием основывается, как было сказано, на том, что они представляют собой лишь совершенно различные выражения одной и той же внутренней сущности мира. И вот когда в отдельном случае действительно имеется такая связь, то есть композитор сумел высказать на всеобщем языке музыки те движения воли, которые составляют ядро известного события, тогда мелодия песни, музыка оперы бывает выразительной. Но эта найденная композитором аналогия должна проистекать, бессознательно для его разума, из непосредственного познания сущности мира и не должна быть сознательным и преднамеренным подражанием при посредстве понятий. В противном случае музыка не выражает внутреннюю сущность, саму волю, а лишь неудовлетворительно копирует ее явление, как это и бывает во всей собственно подражательной музыке».

Итак, согласно учению Шопенгауэра мы понимаем музыку как непосредственный язык воли и чувствуем потребность воссоздать фантазией и воплотить в аналогичном примере этот обращенный к нам, незримый и все же столь полный жизни и движения, душевный мир. С другой стороны, образ и понятие получают, под воздействием действительно соответствующей им музыки, некоторую повышенную значительность. Таким образом, дионисовское искусство воздействует обычно на аполлоновский художественный дар двояко: музыка побуждает к *созерцанию* дионисовской всеобщности *в символах*, музыка, во-вторых, придает этому символическому образу *высшую значительность*. Из этих само собой понятных и не ускользающих от более глубокого наблюдения фактов я заключаю о способности музыки порождать *миф*, то есть значительнейший пример, и именно трагический миф: миф, вещающий в подобиях о дионисовском познании. На феномене лирика я изобразил, как музыка стремится в душе лирика выразить свою сущ-

---

1 универсалии после вещей (...) универсалии до вещей (...) универсалии в вещах (*лат.*).

ность в аполлоновских образах; и если мы допускаем, что музыка в своем высшем подъеме должна стремиться и к некоторому высшему воплощению в образах, то мы вынуждены признать возможным и то, что она умеет находить и символическое выражение для своей собственной дионисовской мудрости; и где же нам искать этого выражения, как не в трагедии и понятии *трагического* вообще?

Из сущности искусства, как оно обычно понимается на основании одной-единственной категории иллюзии и красоты, честным путем трагедии не выведешь; лишь исходя из духа музыки, мы понимаем радость уничтожения индивидуальности вообще. Ибо на отдельных примерах такого уничтожения нам становится лишь яснее вечный феномен дионисовского искусства, выражающего волю в ее всемогуществе, как бы позади principii individuationis, вечную жизнь за пределами всякого явления и наперекор всякому уничтожению. Метафизическое наслаждение трагическим есть перевод инстинктивно бессознательной дионисовской мудрости на язык образов: герой, высшее проявление воли, на радость нам отрицается, ибо он все же только проявление, и вечная жизнь воли не затронута его уничтожением. «Мы верим в вечную жизнь!» – так восклицает трагедия, между тем как музыка есть непосредственная идея этой жизни. Совершенно другую цель имеет пластическое искусство: в нем Аполлон преодолевает страдание индивида лучезарным прославлением *вечности явления*, здесь красота одерживает победу над присущим жизни страданием, а боль в некотором смысле ложью стирается с черт природы. В дионисовском искусстве и его трагической символике та же природа говорит нам своим истинным, неискаженным голосом: «Будьте подобны мне! В непрестанной смене явлений я – вечно творческая, вечно побуждающая к существованию, вечно находящая свое удовлетворение в этой смене явлений Праматерь!»

17

И дионисовское искусство также хочет убедить нас в вечной радости существования: только искать эту радость мы

должны не в явлениях, а за явлениями. Нам надлежит познать, что все возникающее должно быть готово к мучительной гибели; нас принуждают глубоко заглянуть в ужасы индивидуального существования – и все же мы не должны оцепенеть от этого видения: метафизическое утешение на время вырывает нас из вихря изменяющихся образов. Мы действительно становимся на краткие мгновения самим Первосущим и чувствуем его неукротимое жадное стремление к жизни, его радость жизни; борьба, муки, уничтожение явлений нам кажутся теперь как бы необходимыми при этой чрезмерности бесчисленных стремящихся к жизни и сталкивающихся в ней форм существования, при этой бьющей через край плодовитости мировой воли; свирепое жало этих мук пронзает нас в то самое мгновенье, когда мы как бы слились в одно с безмерной изначальной радостью бытия и в дионисовском восторге чуем неразрушимость и вечность этой радости. Несмотря на страх и сострадание, мы являемся счастливо-живыми, не как индивиды, но как *одно* живое, и сливаемся с наслаждением от зачатий, которое оно испытывает.

История возникновения греческой трагедии говорит нам теперь с ясной определенностью, что творения трагического искусства греков действительно рождены из духа музыки; и эта мысль впервые, как мы думаем, дала нам возможность правильно понять изначальный и столь удивительный смысл хора. Но вместе с тем мы должны признать, что установленное выше значение трагического мифа никогда не было с логической отчетливостью и полной ясностью осознано греческими поэтами, не говоря уже о греческих философах; их герои говорят в известном смысле более поверхностно, чем действуют; миф решительно не находит своей адекватной объективации в слове. Связь сцен и созерцаемые образы обнаруживают более глубокую мудрость, чем та, которую сам поэт в силах охватить словами и понятиями; то же наблюдаем мы у Шекспира, Гамлет которого, например, в подобном же смысле говорит более поверхностно, чем действует, так что не из слов, а лишь глубже всматриваясь и озирая целое, можно реконструировать упомянутую выше гамлетовскую доктрину. По отношению к греческой трагедии, которая, правда, знакома нам лишь как

словесная драма, я даже отметил, что эта несоразмерность мифа и слова легко может ввести нас в искушение считать ее более мелкой и менее значительной по своему смыслу, чем она есть на самом деле, и вследствие этого предположить, что и воздействие ее было более поверхностным, чем оно, по-видимому, было согласно свидетельствам древних: ведь как легко забыть, что не удавшаяся творцу слов идеализация и высшее одухотворение мифа могли в каждую минуту удаться ему как творцу музыкальному! Мы, правда, принуждены теперь чуть ли не путем ученых изысканий восстанавливать этот перевес воздействия музыки, чтобы воспринять хоть долю того несравненного утешения, которое, наверное, было свойственно истинной трагедии. Но даже этот перевес музыки мы ощутили бы как таковой лишь в том случае, если бы были греками; между тем как теперь во всем развитии греческой музыки в сравнении со знакомой и близкой нам, неизмеримо более богатой музыкой, нам слышится лишь песнь юности музыкального гения, которую он запевает, неуверенный в своих силах. Греки, как говорили египетские жрецы, – вечные дети; они и в искусстве трагедии только дети, не знающие, что за величественная игрушка была создана их руками и затем – разбита.

Это упорное стремление духа музыки к откровению в образах и мифах, постоянно возрастая от начатков лирики и кончая аттическою трагедией, вдруг прерывается, едва достигнув пышного расцвета, и как бы исчезает с поверхности эллинского искусства; между тем как порожденное этим упорным стремлением дионисовское миросозерцание продолжает жить в мистериях и среди удивительнейших превращений и вырождений не перестает привлекать к себе более вдумчивые натуры. Не суждено ли ему когда-нибудь вновь восстать из своей мистической глубины в качестве искусства?

Нас занимает здесь вопрос о том, имеет ли та сила, о противодействие которой разбилась трагедия, достаточно мощи во все времена, чтобы помешать художественному пробуждению трагедии и трагического миросозерцания. Если древняя трагедия была выбита из своей колеи диалектическим порывом к знанию и оптимизму науки, то из этого факта можно было бы заключить о вечной борьбе между *теоретическим и трагическим миросозерцанием*; и лишь

когда дух науки дойдет до своих границ и его притязание на универсальную значимость будет уничтожено демонстрацией этих самых границ, можно будет надеяться на возрождение трагедии: символом этой формы культуры мы могли бы счесть *отдавшегося музыке Сократа* в вышеизложенном смысле. Проводя такое противопоставление, под духом науки я понимаю упомянутую мною впервые появившуюся на свет в лице Сократа веру в познаваемость природы и в универсальную целебную силу знания.

Тот, кто освежит в памяти ближайшие последствия этого неутомимо стремящегося вперед духа науки, тотчас же ясно представит себе, как он уничтожил *миф* и как в силу этого уничтожения поэзия, лишенная отныне родины, была вытеснена с ее естественной идеальной почвы. Если мы по праву приписали музыке способность снова породить миф, то нам придется проследить дух науки и на том пути, где он враждебно выступает против этой мифотворческой способности музыки. Это имеет место при развитии *нового аттического дифирамба*, музыка которого уже не выражала внутренней сущности, самой воли, а лишь неудовлетворительно воспроизводила явление, подражая при посредстве понятий; подобной внутренне выродившейся музыки подлинно музыкальные натуры сторонились с тем же отвращением, какое они испытывали и к убийственной для искусства тенденции Сократа. Верно схватывающий инстинкт Аристофана, конечно, не ошибся, когда объединил в предмете одного и того же чувства ненависти самого Сократа, трагедию Еврипида и музыку новых дифирамбистов, почуяв во всех трех феноменах признаки выродившейся культуры. В этом новом дифирамбе музыка была кощунственно обращена в подражательное копирование явления, например битвы, бури на море, и тем самым, конечно, окончательно лишена своей мифотворческой способности. Ибо если она пытается возбудить наше восхищение только тем, что понуждает нас подмечать внешние аналогии между каким-либо событием в жизни и природе и известными ритмическими фигурами и характерными звуками музыки, если наш разум должен удовлетворяться познанием подобных аналогий, то мы тем самым низведены в сферу такого настроения, при котором зачатие мифа невозможно, ибо миф может

наглядно восприниматься лишь как единичный пример некоторой всеобщности и истины, неуклонно обращающей взор свой в бесконечное. Подлинно дионисовская музыка и является нам таким всеобщим зеркалом мировой воли: наглядное событие, преломляющееся в этом зеркале, тотчас увеличивается для нашего чувства, превращаясь в отображение вечной истины. И наоборот, такое наглядное событие в живописующей музыке нового дифирамба немедленно лишается всякого мифического характера; музыка стала теперь скудным подобием явления, тем самым сделавшись бесконечно беднее, чем само явление, а эта бедность принижает для нашего чувства и само явление, так что теперь подобное музыкальное подражание битве, например, исчерпывается громом марша, звуками сигналов и т. д., и наша фантазия задерживается именно на этих поверхностных мелочах. Живопись звуками есть поэтому во всех отношениях нечто прямо противоположное мифотворческой способности истинной музыки: в первой явление становится еще беднее, чем оно есть, между тем как в дионисовской музыке отдельное явление обогащается и расширяется до картины мира. То была мощная победа недионисовского духа, когда он в развитии нового дифирамба сделал музыку чуждой самой себе и низвел ее на степень рабыни явления. Еврипид, которого в некотором высшем смысле следует назвать решительно немузыкальной натурой, именно поэтому и является страстным приверженцем новой дифирамбической музыки и с щедростью разбойника пользуется всеми ее эффектами и ужимками.

Сила этого недионисовского духа и его деятельность, направленная против мифа, представятся нам с другой стороны, если мы обратим внимание на преобладающую значимость *разработки характеров* в трагедии, начиная с Софокла, и на утонченность психологии в ней. Характер уже не должен допускать расширения до вечного типа, но, наоборот, давать такое индивидуальное впечатление путем внесения в него искусственных побочных черт и оттенков и тончайшей определенности всех линий, что зритель вообще воспринимает уже не миф, а могучую правдивость и силу подражания, свойственные художнику. И здесь мы замечаем победу явления над всеобщим и наслаждение, до-

ставляемое единичным, как бы анатомическим препаратом; мы уже вдыхаем воздух теоретического мира, в котором научное познание стоит выше, чем художественное отражение мирового закона. Движение в направлении характеристического быстро идет вперед; если Софокл еще рисует законченные характеры и в целях их утонченного развития впрягает миф в ярмо, Еврипид уже дает нам только отдельные крупные черты характеров, какими они проявляются в сильных страстях; в новой аттической комедии остаются только маски с *одним* определенным выражением лица: легкомысленный старик, обманутый сводник, лукавые рабы – все это неутомимо повторяется. Куда девался мифотворческий дух музыки? Все, что еще осталось теперь от музыки, – либо волнующая, либо напоминающая музыка, то есть либо средство для возбуждения притупленных и утомленных жизнью нервов, либо живопись звуками. Первой становится совершенно безразлично, какой текст к ней прилажен: уже у Еврипида, когда герой или хоры только начинают петь, дело принимает довольно небрежный характер; можно представить себе, до чего оно могло дойти у его дерзких преемников!

Но яснее всего проявляется новый недионисовский дух в *развязках* новых драм. В старой трагедии чувствовалось в конце метафизическое утешение, без которого вообще необъяснимо наслаждение трагедией; чище всего, пожалуй, звучат эти примиряющие напевы из иного мира в «Эдипе в Колоне». Теперь, когда гений музыки бежал из трагедии, трагедия в строгом смысле мертва: ибо откуда публика могла бы теперь почерпнуть это метафизическое утешение? Поэтому начались поиски земного разрешения трагического диссонанса; герой, достаточно истерзанный судьбою, в счастливой женитьбе, в получении божеских почестей получал заслуженную награду. Герой стал гладиатором, которому, когда он был основательно искалечен и изранен, при случае давали свободу. Место метафизического утешения заступил deus ex machina. Я не хочу этим сказать, что трагическое миросозерцание было везде и вполне разрушено напором недионисовского духа: мы знаем только, что оно было вынуждено бежать за пределы искусства, скрыться как бы в преисподнюю, выродившись в тайный культ.

На обширной же поверхности эллинства свирепствовало пожирающее дыхание того духа, который дает знать о себе в особой форме «греческой веселости», о чем уже прежде была речь как о некоей старчески непроизводительной жизнерадостности; эта веселость выступает антиподом великолепной «наивности» более древних греков, которую, согласно данной нами характеристике, следует рассматривать как цвет аполлоновской культуры, выросший из мрачной бездны, как победу, одержанную эллинской волей через самоотражение в красоте, над страданием и мудростью страдания. Благороднейшая же форма другой формы «греческой веселости», александрийской, есть веселость *теоретического человека*; она имеет те же характерные признаки, которые мною только что были выведены из недионисовского духа, а именно: она борется с дионисовской мудростью и искусством; она стремится разложить миф; она ставит на место метафизического утешения земную гармонию, даже своего собственного deus ex machina, а именно бога машин и плавильных тиглей, то есть познанные и обращенные на служение высшему эгоизму силы природных духов; она верит в возможность исправить мир при помощи знания, верит в жизнь, руководимую наукой, и действительно в состоянии заворожить отдельного человека в наитеснейший круг разрешимых задач, где он весело обращается к жизни со словами: «Я желаю тебя: ты достойна познания».

18

Это извечный феномен: всегда алчная воля находит средство, окутав вещи дымкой иллюзии, удерживать в жизни свои создания и принуждать их жить дальше. Одного пленяет сократическая радость познания и иллюзорная мечта исцелить им вечную рану существования, другого обольщает веющий перед его очами пленительный покров красоты, того, в свой черед, метафизическое утешение, что под вихрем явлений невредимо продолжает течь вечная жизнь, не говоря уже о чаще встречающихся и, пожалуй, даже более сильных иллюзиях, каковые воля всегда держит наготове. Названные выше три ступени иллюзии вообще

пригодны только для более благородных по своим дарованиям натур, ощущающих вообще с более глубоким неудовольствием бремя и тяготы существования, – натур, в которых можно обманом прогнать это чувство неудовольствия лишь изысканными стимулирующими средствами. Из этих стимулирующих средств состоит все то, что мы называем культурой: в зависимости от пропорции, в которой они смешаны, мы имеем или преимущественно *сократическую*, или *художественную*, или *трагическую* культуру; или, если угодно воспользоваться историческими примерами, можно сказать, что существует либо александрийская, либо эллинская, либо буддийская культура.

Весь наш современный мир находится в сетях александрийской культуры и признает идеалом вооруженного высшими силами познания, работающего на службе у науки *теоретического человека*, прообразом и родоначальником которого является Сократ. Все наши воспитательные средства изначально ориентированы на этот идеал; всякий другой род существования вынужден пробиваться сторонкой, как дозволенная, но не имевшаяся в виду форма существования. Есть нечто почти ужасающее в том, что образованный человек долгое время допускался здесь лишь в качестве ученого; даже нашим поэтическим искусствам суждено было развиться из ученых подражаний, и в рифме как главном эффекте заметно еще возникновение нашей поэтической формы из искусственных экспериментов над неродным, чисто ученым языком. Сколь непонятным должен был бы представиться настоящему греку хорошо понятный современный культурный человек *Фауст*, этот неудовлетворенный, мечущийся по всем факультетам, из-за стремления к знанию предавшийся магии и черту Фауст, которого стоит лишь для сравнения поставить рядом с Сократом, чтобы увидеть, как современный человек уже начинает предчувствовать границы этой сократической радости познания и из широкого пустынного моря знания стремится к берегу. Когда однажды Гёте сказал Эккерману по поводу Наполеона: «Да, дорогой мой, бывает и продуктивность дела», он в изысканно-наивной форме напомнил о том, что для современного человека нетеоретический человек есть нечто невероятное и вызывающее изумление, так что и тут понадобилась му-

дрость Гете, чтобы признать понятной и даже простительной и эту, столь чуждую нам форму существования.

Нельзя скрывать от себя, однако, всего того, что кроется в недрах этой сократической культуры! Оптимизм, мнящий себя безграничным! Раз так, то нечего и пугаться, когда созревают плоды этого оптимизма, когда общество, проквашенное вплоть до своих самых нижних слоев подобного рода культурой, мало-помалу начинает содрогаться от буйных волнений и вожделений, когда вера в земное счастье для всех, когда вера в возможность этой всеобщей культуры знания постепенно переходит в грозное требование такого александрийского земного счастья, в заклинание еврипидовского deus ex machina! И заметьте себе: александрийская культура нуждается в сословии рабов, чтобы иметь прочное существование: но в своем оптимистическом взгляде на существование она отрицает необходимость такого сословия и поэтому постепено движется навстречу ужасающей гибели, неминуемой после того, как эффект ее прекрасных, соблазнительных и успокоительных речей о «достоинстве человека» и «достоинстве труда» будет окончательно использован. Нет ничего страшнее варварского сословия рабов, научившегося смотреть на свое существование как на несправедливость и намеревающегося отомстить не только за себя, но и за все предшествовавшие поколения. Кто ввиду этих грозящих бурь осмелится спокойно апеллировать к нашим бледным, утомленным религиям, которые сами в своих основах выродились в религии ученых, так что миф, необходимая предпосылка всякой религии, давно уже повсюду разбит параличом, и даже в этой сфере везде достиг господства тот оптимистический дух, который мы только что трактовали как зародыш гибели нашего общества!

Меж тем как дремлющая в недрах теоретической культуры беда начинает постепенно нагонять страх на современного человека и он в своем беспокойстве хватается за средства из сокровищницы своего опыта, чтобы предотвратить опасность, причем и сам не очень верит в эти средства; меж тем как он таким образом начинает чувствовать то, что воспоследует из него самого, – великие, широко одаренные натуры, наделенные невероятной прозорливостью, сумели воспользоваться оружием самой науки, чтобы во-

обще объяснить границы и обусловленность познания и тем самым решительно отвергнуть притязание науки на универсальное значение и универсальные цели; выяснение всего этого впервые позволило познать иллюзорность того представления, которое самонадеянно допускало возможность на основании закона причинности проникновения в самую суть вещей. Огромному мужеству и мудрости *Канта* и *Шопенгауэра* удалось одержать труднейшую победу – победу над скрытым в природе логики оптимизмом, который, в свою очередь, представляет собою основание нашей культуры. В то время как этот оптимизм, опираясь на не подлежавшие в его глазах сомнению aeternae veritates[1], верил в познаваемость и разрешимость всех мировых загадок, а пространство, время и причинность понимал как совершенно безусловные и общезначимые законы, Кант открыл, что эти последние, собственно, служат лишь для того, чтобы возвести чистое явление, создание Майи, в степень единственной и высшей реальности и поставить его на место сокровеннейшей и истинной сущности вещей, а действительное познание этой последней сделать тем самым невозможным, то есть, по выражению Шопенгауэра, еще крепче усыпить спящего и грезящего («Мир как воля и представление», т. I, с. 498). Этим познанием положено начало культуры, которую я осмеливаюсь назвать трагической: ее важнейший признак есть то, что на место науки как высшей цели продвинулась мудрость, которая, не обманываясь соблазнительными уклонениями в область отдельных наук, неотступно направляет свой взор на общую картину мира и в ней на пути сочувствия и любви стремится ощутить вечное страдание как собственное страдание. Представим себе подрастающее поколение с этим бесстрашием взора, с этим героическим стремлением к неимоверному, представим себе смелую поступь этих истребителей драконов, гордую смелость, с которой они поворачиваются спиной ко всем этим внушающим расслабленность доктринам оптимизма, дабы целиком и полностью «жить с решительностью»: *разве не представляется необходимым*, чтобы трагический человек этой культуры, воспитывая себя для суровой

1 вечные истины (*лат.*).

и ужасной жизни, возжелал нового искусства, *искусства метафизического утешения*, трагедии как предназначенной ему Елены, и воскликнул вместе с Фаустом:

> Не должен разве я стремительною мощью
> Единый вечный образ вызвать к жизни?

Но теперь, когда сократическая культура с двух сторон потрясена и в состоянии держать скипетр непогрешимости лишь дрожащими руками, во-первых, из страха перед тем, что может воспоследовать из нее самой и о чем она как раз только теперь и начинает догадываться, а во-вторых, потому, что она сама не испытывает уже прежнего наивного доверия к вечной законности своего фундамента, – перед нами открывается печальное зрелище: пляска ее мышления с вожделением кидается на все новые и новые образы, стремясь объять их, чтобы затем внезапно с содроганием отшатнуться, как Мефистофель от соблазнительных ламий. В том и признак этого «надлома», о котором все привыкли говорить как о коренном недуге современной культуры, что теоретический человек пугается того, что может воспоследовать из него самого, и, неудовлетворенный, уже не решается вверить себя страшному ледяному потоку существования: перепуганный, бегает он взад и вперед по берегу. Он не приемлет больше ничего во всей его полноте, во всей его неотделимости от природной жестокости вещей. Вот до чего изнежили его оптимистические воззрения. К тому же он чувствует, что культура, построенная на принципе науки, должна погибнуть, как только начнет становиться *нелогичной*, то есть бежать назад от своих собственных последствий. В нашем искусстве это всеобщее бедствие находит свое открытое выражение; напрасно мы, имитируя, ищем опоры во всех великих продуктивных периодах и натурах, напрасно окружаем современного человека для его утешения всей «мировой литературой» и ставим его посреди художественных стилей и художников всех времен, дабы он мог, как Адам животным, дать каждому имя: он все же остается вечно голодающим, «критиком» бессильным и безрадостным, александрийским человеком, который в глубине души своей, будучи библиотекарем и корректором, жалко слепнет от книжной пыли и опечаток.

19

Едва ли можно отчетливее выразить глубочайшее содержание сократической культуры, чем назвав ее *культурой оперы*: ибо в этой области названная культура с сугубой наивностью высказала свои желания и догадки, что способно лишь удивить, если мы сопоставим генезис оперы и факты ее развития с вечными истинами аполлоновского и дионисовского начал. Я напомню прежде всего о возникновении stilo rappresentativo[1] и речитатива. Можно ли поверить, что эту целиком сведенную к внешнему, неспособную вызвать благоговейное настроение оперную музыку встречали восторженным приветом и лелеяли ее, видя в ней возрождение всей истинной музыки, в то самое время, когда только что возникла невыразимо возвышенная и священная музыка Палестрины? И кто, с другой стороны, решился бы возложить ответственность за эту столь бурно распространявшуюся страсть к опере исключительно на известные флорентийские круги с их жаждой роскошных развлечений и на драматических певцов с их тщеславием? Что в одно и то же время и даже в одном и том же народе рядом с возвышающимися сводами палестриновских гармоний, в сооружении которых участвовало все христианское Средневековье, могла пробудиться эта страсть к полумузыкальной выразительности, это я могу объяснить себе только как некоторую попутно действующую, скрытую в сущности речитатива *внехудожественную тенденцию*.

Слушателя, желающего отчетливо слышать слова во время пения, певец удовлетворяет тем, что больше говорит, чем поет, и в этом полупении патетически подчеркивает смысл слов: этим подчеркиванием пафоса он облегчает понимание слов и заслоняет другую, оставшуюся половину музыки. Действительная опасность, которая теперь угрожает певцу, заключается в том, что он при случае не вовремя дает перевес музыке, отчего тотчас же должен пропасть пафос речи и отчетливость слова; меж тем как, с другой стороны, он все время чувствует потребность музыкального разрешения и виртуозной подачи своего голоса. Здесь

---

1 изобразительного стиля (*итал.*).

ему на помощь приходит «поэт», умеющий дать ему достаточно поводов для лирических междометий, повторений слов и целых фраз и т. д., на каковых местах певец может теперь отдохнуть в чисто музыкальной стихии, не обращая внимания на слово. Это чередование аффективно-настойчивой, но лишь наполовину пропетой речи и вполне пропетых междометий, заключенное в природе stilo rappresentativo, это быстро меняющееся усилие воздействовать попеременно то на понимание и представление, то на музыкальное нутро слушателя, есть нечто столь противоестественное и столь внутренне противоречащее как дионисовскому, так и в равной мере аполлоновскому художественному инстинкту, что приходится прийти к заключению о таком происхождении речитатива, которое нимало не связано с какими бы то ни было художественными инстинктами. Речитатив, согласно данному нами описанию, может быть определен как смешение эпической и лирической декламации, и притом никоим образом не как внутренне устойчивая смесь, которая была бы недостижима при столь разнородных веществах, но лишь как поверхностный сплав на манер мозаики, то есть нечто решительно не имеющее себе прообраза в области природы и опыта. *Но не так смотрели на дело изобретатели речитатива*: они, а за ними и вся их эпоха, напротив, полагали, что этим stilo rappresentativo разрешалась тайна античной музыки и что вместе с тем было найдено единственное возможное объяснение необычайного впечатления, производимого каким-нибудь Орфеем, Амфионом и, пожалуй, даже греческой трагедией. Новый стиль слыл воскрешением музыки, больше всего способной оказывать воздействие, – древнегреческой: мало того, при всеобщем и крайне популярном взгляде на гомеровский мир как на *первобытный мир* можно было даже отдаться грезе о возвращении назад, к райским началам человечества, когда и музыка необходимо должна была иметь ту беспримерную чистоту, мощь и невинность, о которой так трогательно повествовали поэты в своих пасторалях. Здесь мы имеем возможность заглянуть в сокровеннейшие стороны того процесса, результатом которого явилась эта во всех отношениях современная форма искусства – опера: известный род искусства возникает здесь под напором мо-

гучей потребности, но сама эта потребность носит неэстетический характер – она сводится к тоске по идиллии, к вере в доисторическое существование доброго и одаренного художественными склонностями человека. Речитатив слыл за новооткрытый язык этого первобытного человека, опера – за вновь обретенную родину этого идиллически или героически доброго существа, которое вместе с тем во всех своих действиях покоряется природному художественному инстинкту, причем всякий раз, как оно хочет что-нибудь сказать, хотя бы слегка напевает, чтобы при малейшем возбуждении чувства немедленно запеть во весь голос. Для нас теперь безразлично то обстоятельство, что тогдашние гуманисты, выставляя новоявленный образ райского художника, вели борьбу против старинного церковного представления о греховном по своей природе и погибшем человеке; так что оперу приходится понимать как оппозиционную догму о добром человеке, в которой было найдено одновременно и средство утешения, направленное против того пессимизма, к коему при ужасающей ненадежности тогдашней жизни так склонны были наиболее серьезно настроенные люди эпохи. Достаточно, если нам стало известно, что подлинное очарование, а с ним и генезис этой новой художественной формы заключаются в удовлетворении некоторой совершенно неэстетической потребности, в оптимистическом возвеличении человека самого по себе и во взгляде на первобытного человека как на существо, от природы доброе и одаренное художественными склонностями; этот принцип оперы мало-помалу превратился в грозное и ужасное *требование*, которое ввиду социалистических движений современности мы не можем уже пропускать мимо ушей. «Добрый первобытный человек» претендует на права: какие райские виды на будущее!

Я приведу наряду с этим еще одно столь же ясное подтверждение моего взгляда, что опера воздвигнута на тех же основаниях, что и наша александрийская культура. Опера есть порождение теоретического человека, критически настроенного профана, а не художника: это один из самых странных фактов в истории всех искусств. Только на редкость немузыкальные слушатели могли выдвинуть требование, чтобы прежде всего были понятны слова; поэтому

возрождение музыкального искусства в соответствии с этим требованием могло ожидаться лишь в случае открытия какого-либо нового способа пения, при котором словесный текст мог бы распоряжаться контрапунктом, как господин слугою. Ибо предполагалось, что слова настолько же благороднее сопровождающей их гармонической системы, насколько душа благороднее тела. Отправляясь от этой дилетантской, немузыкальной грубости взглядов, трактовали с первых же шагов оперы и соединение в одно целое музыки, образа и слова; первые опыты в духе этой эстетики были произведены в аристократических дилетантских кругах Флоренции поэтами и певцами при покровительстве названных кругов. Бессильный в искусстве человек создает себе подобие искусства именно тем, что сам по себе он – человек нехудожественный. Даже не подозревая о дионисовской глубине музыки, он в stilo rappresentativo сводит музыкальное наслаждение к рассудочной риторике страсти, переложенной в слова и звуки, а также к наслаждению техникой пения; не обладая способностью созерцать видение, он пользуется услугами машинистов сцены и декораторов; не в силах понять истинной сущности художника, он рисует перед собою в воздухе, сообразно своему вкусу, «художественно одаренного первобытного человека», то есть такого человека, который под влиянием страсти поет и говорит стихами. Он переносится мечтой в те времена, когда достаточно было почувствовать страсть, чтобы тут же создать стихи и песни: словно аффект когда-нибудь был в состоянии создать что-либо художественное. Предпосылка оперы есть ложное представление о процессе художественного творчества, а именно та идиллическая вера, что, в сущности, каждый чувствующий человек – художник. В смысле этой веры опера есть выражение дилетантизма в искусстве, с веселым оптимизмом теоретического человека диктующего свои законы.

Если бы мы пожелали подвести под одно общее понятие те два только что описанных представления, результатом воздействия которых явилась опера, то нам осталось бы только сказать об *идиллической тенденции оперы*, причем тут нам достаточно будет воспользоваться терминологией Шиллера и его толкованием предмета. Природа и идеал, говорит он, либо составляют предмет печали, если первая

изображается как утраченная, а второй – как недостигнутый; либо оба являются предметом радости, если их представляют данными в действительности. В первом случае получается элегия в узком, во втором – идиллия в широком смысле слова. Здесь следует с первых же шагов обратить внимание на общий отличительный признак указанных двух представлений, возникающих при рассмотрении генезиса оперы, – а именно на то, что в них идеал ощущается не как недоступный, а природа – не как утраченная. Согласно такому ощущению, существовала первобытная эпоха, когда человек возлежал на лоне природы и в этом состоянии естественности достигает одновременно идеала человечности в своей райской благости и художничестве; предполагалось, что все мы произошли от этого совершенного первобытного человека и даже можем считаться его верным подобием: нам только следует для этого кое-что отбросить, и тогда, добровольно отказавшись от излишней учености и чрезмерно богатой культуры, мы вновь опознаем в себе этого первобытного человека. Образованный человек эпохи Возрождения в созданном им оперном подобии греческой трагедии позволял препроводить себя обратно к такой гармонии природы и идеала, к некоторой идиллической действительности; он пользовался этой трагедией, как Данте пользовался Вергилием, чтобы тот довел его до врат рая; а здесь он мог уже самостоятельно идти еще дальше и от подражания высшей форме греческого искусства переходил к «восстановлению всех вещей», к воспроизведению первоначального художественного мира человека. Такое ничем не смущаемое добродушие этих отважных стремлений, да еще при полной погруженности в теоретическую культуру, может быть объяснимо только утешительной верой, что «человек сам по себе» и есть именно этот вечно добродетельный оперный герой, вечно наигрывающий на флейте и поющий пастух, который в конце концов всегда должен оказываться таким, даже если он однажды и впрямь на какое-то время забудется; мы имеем исключительно плод того оптимизма, который поднимается здесь из глубины сократического миросозерцания, как приторный и соблазнительный столб ароматов.

Итак, в чертах оперы наблюдается отнюдь не элегическая печаль о вечной утрате, а, напротив, радость вечно-

го обретения, уютное наслаждение идиллической действительностью, которую по крайней мере можно представлять себе как данную в каждое мгновение: причем, возможно, при случае и возникнет предчувствие, что эта мнимая действительность есть не что иное как фантастически нелепая шалость, при виде которой всякий, кому довелось примерить ее к ужасающей серьезности истинной природы и сравнить с действительными изначальными сценами в первоистории древнейшего человечества, должен крикнуть: «Исчезни, призрак!» Тем не менее было бы ошибочно думать, что такое шаловливое существо, как опера, можно спугнуть попросту одним громким окликом, точно привидение. Кто хочет уничтожить оперу, тот должен решиться на борьбу с самой александрийской веселостью, которая столь наивно высказывает в ней свои излюбленные представления и, мало того, находит в ней свою истинную художественную форму. Но чего можно ждать для самого искусства от воздействия художественной формы, источники которой находятся вообще вне пределов эстетики, которая, напротив, прокралась в область искусства из некоей полуморальной сферы и только при случае, изредка способна обманывать нас по части своего гибридного происхождения? Какими же соками питается это паразитическое оперное дело, если не соками истинного искусства? Разве нельзя предположить, что под воздействием его идиллических соблазнов, под влиянием его льстивых александрийских ухищрений верховная и единственно заслуживающая серьезного к себе отношения задача искусства – избавлять наш взор от открывающихся ему ужасов ночи и спасать бальзамом иллюзии субъект, охваченный судорогами волевых возбуждений,– выродится в пустую и развлекательную забаву? Что станется с вечными истинами дионисовского и аполлоновского начал при том смешении стилей, на которое я уже указывал как на сущность этого stilo rappresentativo, где музыка рассматривается как служанка, а текст – как хозяин, где музыка уподоблена телу, а текст – душе, где высшим заданием в лучшем случае будет описательная живопись звуками, подобно тому как это имело место некогда в новом аттическом дифирамбе, где музыка окончательно теряет свое истинное достоинство – быть дионисовским зеркалом мира, – так что

ей как рабе явления остается лишь подражать ходу форм этого явления и игрой линий и пропорций возбуждать чисто внешнее удовольствие? При строгом взгляде на дело это роковое влияние оперы на музыку прямо-таки совпадает с развитием современной музыки вообще; скрытому в генезисе оперы и в сущности представляемой ею культуры оптимизму удалось с ужасающей быстротой лишить музыку ее дионисовского мирового предназначения и придать ей характер чего-то увеселительного, некоторой игры форм: с этою переменой можно сравнить разве что метаморфозу эсхиловского человека в александрийского весельчака.

Но если мы в приведенном здесь примере с полным правом связали исчезновение дионисовского духа с резко бросающимся в глаза, но до сих пор не объясненным превращением и вырождением греческого человека, – то какие же надежды должны ожить в нас, раз несомненнейшие предзнаменования дают нам ручательство в том, что в современном нам мире происходит *обратный процесс постепенного пробуждения дионисовского духа*! Немыслимо, чтобы божественная мощь Геракла вечно растрачивалась в роскошном рабстве у Омфалы. Из дионисовских основ немецкого духа поднялась сила, не имеющая ничего общего с предпосылками сократической культуры и не находящая в них ни своего объяснения, ни своего оправдания; напротив, она ощущается этой культурой как нечто необъяснимо-ужасное и враждебно-мощное; это *немецкая музыка*, причем под нею надо понимать главным образом могучую солнечную орбиту, ведущую от Баха к Бетховену и от Бетховена к Вагнеру. Что в лучшем случае может поделать охочий до познания сократизм наших дней с этим демоном, восстающим из неисчерпаемых глубин? Ни из сплетения зигзагов и арабесок оперной мелодии, ни при помощи арифметических счетов фуги и контрапунктической диалектики не выведешь формулы, при трижды могучем свете которой можно было бы подчинить себе этого демона и заставить его заговорить. И что за зрелище представляют теперь наши эстетики, когда они с ловчей сетью «красоты» собственного изобретения гоняются и бегают за носящимся перед ними с непостижимой жизненностью гением музыки, причем их движения так же мало определяются вечной красотой, как и поняти-

ем о возвышенном! Стоит только понаблюдать при случае этих благосклонных покровителей музыки во плоти и вблизи, когда они без устали восклицают: «Красота, красота!» Похожи ли они при этом на взлелеянных на лоне красоты баловней и любимых чад природы, не ищут ли они, скорее, какой-нибудь лживой формы прикрытия для собственной неотесанности, эстетического предлога – для своей бедной ощущениями трезвости? Тут мне приходит на память, например, Отто Ян. Но пусть лжецы и лицемеры поостерегутся немецкой музыки: ибо среди всей нашей культуры именно она есть тот единственный непорочный, чистый и очистительный дух огня, из которого и в который, как в учении великого Гераклита Эфесского, движутся все вещи, пробегая двойной круговой путь; все, что мы зовем теперь культурой, образованием, цивилизацией, должно будет в свое время предстать перед безошибочным судьей – Дионисом.

Припомним затем, как бьющему из тех же источников духу *немецкой философии* благодаря Канту и Шопенгауэру была дана возможность уничтожить спокойную жизнерадостность научного сократизма указанием на его границы и как этим указанием было положено начало бесконечно более глубокому и серьезному рассмотрению этических вопросов и искусства; каковое рассмотрение мы смело можем назвать облеченной в понятия *дионисовской мудростью.* На что указывает нам это таинственное единство немецкой музыки и немецкой философии, если не на новую форму существования, с содержанием которой мы предположительно можем ознакомиться только на основании эллинских аналогий? Ибо для нас, стоящих на рубеже двух различных форм существования, эллинский прообраз сохраняет ту неизмеримую ценность, что в нем в классически-поучительной форме отчеканены и все упомянутые переходы и битвы: разве что мы по аналогии переживаем великие главнейшие эпохи жизни эллинского духа как бы в *обратном* порядке и, к примеру, теперь переходим из александрийской эпохи назад, к периоду трагедии. При этом в нас живо чувство, что рождение трагического века для немецкого духа означает лишь его возвращение к себе самому, блаженное обретение себя, после того как долгое время необоримые чужеродные силы держали его, влачащего существо-

вание в беспомощном варварстве формы, под ярмом своих собственных форм. Теперь ему дана, наконец, возможность вернуться домой, к первоисточнику своей сущности и выступить свободно и смело перед лицом всех народов без помочей романской цивилизации, если только он при этом сумеет неукоснительно воспользоваться уроками того народа, учиться у которого вообще есть уже высокая честь и редкое отличие, а именно греков. И когда же нам учиться у этих величайших наставников, если не теперь, когда мы переживаем *возрождение трагедии* – с риском не знать, откуда она явится, и не догадаться, к чему она стремится!

20

Следовало бы когда-нибудь перед лицом неподкупного судьи взвесить, в какое именно время и в лице каких людей немецкий дух сильнее всего доселе боролся за возможность учиться у греков; и если мы с уверенностью признаем, что эта единственная в своем роде похвала должна быть присуждена благороднейшей борьбе за просвещение, которую вели Гёте, Шиллер и Винкельман, то придется прибавить во всяком случае, что с того времени и со времени ближайших последствий этой борьбы стремление каким-то подобным путем прийти к просвещению и к грекам непостижимым образом становилось все слабее и слабее. Не следует ли нам, во избежание совершенного отчаяния в судьбах немецкого духа, заключить отсюда, что и этим борцам в каком-то решающе важном пункте не удалось проникнуть в самое ядро эллинской сущности и установить прочный союз любви между немецкой и эллинской культурой? Если так, то, быть может, бессознательное знание об этом изъяне и пробудило в более вдумчивых натурах безнадежное сомнение в их личной способности продвинуться вперед по этому пути к образованию еще дальше и вообще достигнуть намеченной цели, имея таких предшественников. Поэтому и заметно с того времени, что суждение об образовательной значимости греков вырождается вызывающим обеспокоенность образом; приходится слышать выражение соболезнующего превосходства в самых разнообразных ста-

нах разума и неразумия; в иных же местах забавляются совершенно бесплодным красноречием, рассуждая о «греческой гармонии», «греческой красоте», «греческой веселости». И именно в тех кругах, доблестью которых могло бы быть неустанное черпание из русла греческого потока на благо немецкого образования, в кругах преподавателей высших учебных заведений, лучше всего сумели своевременно и удобно отделаться от греков, доходя зачастую до скептического отказа от эллинского идеала и до полного извращения действительной цели всякого изучения древности. Тот, кто в этих кругах еще не растратил вообще всей своей силы в старании быть надежным корректором древних текстов или естественноисторическим микроскопистом языка, ищет, наверное, еще и возможности «исторически» овладеть греческой древностью наряду с другими древностями, но во всяком случае по методу нашей современной ученой историографии и усвоив себе ее мину превосходства. Если поэтому собственно образовательная потенция высших учебных заведений никогда еще не стояла у нас так низко и не была так ослаблена, как в настоящее время; если «журналист», этот бумажный раб-поденщик, во всех сферах образования одержал победу над профессором и последнему остается лишь обычная теперь метаморфоза – самому писать в манере журналистов и порхать со свойственным этой сфере «легким изяществом» в качестве веселого образованного мотылька, – то с каким же мучительным смущением должны люди подобного образования, да к тому же еще в такое время, как наше, смотреть на феномен, который мог бы быть понят разве что путем аналогии из глубочайших основ до сих пор еще не постигнутого эллинского гения, – на пробуждение дионисовского духа, на возрождение трагедии? Нет другого периода искусства, в котором так называемое образование и действительное искусство были бы столь же чужды друг другу и состояли бы в столь же враждебных отношениях, как мы можем воочию видеть в наше время. Нам понятно, почему такое расслабленное образование ненавидит истинное искусство: оно видит в нем свою гибель. Но не отжила ли, должно быть, уже вся эта форма культуры, а именно сократическо-александрийская, свой век, раз она могла сойтись столь нарядным, но тощим кли-

ном, каковой представляет собою современное образование? Если уж таким героям, как Шиллер и Гёте, не удалось взломать заколдованные ворота, ведущие в волшебную гору эллинства, если, как ни мужественно они боролись, дело не пошло дальше того тоскующего взгляда, который гётевская Ифигения шлет из варварской Тавриды через море на родину, – то на что же оставалось бы надеяться эпигонам таких героев, если бы внезапно перед ними те ворота не открывались сами собой с совсем другой стороны, еще не затронутой всеми усилиями предшествовавшей культуры, – под мистические звуки вновь пробужденной музыки трагедии?

Пусть никто не старается ослабить в нас веру в еще предстоящее возрождение эллинской древности; ибо этой верой питается вся наша надежда на обновление и очищение немецкого духа чарами музыкального пламени. На что иное сумели бы мы еще указать, что среди запустения и изнеможения современной культуры пробудило бы в нас хоть какое-нибудь утешительное ожидание относительно грядущего? Напрасно ищут наши взоры хоть одного-единственного крепко разросшегося корня, хоть одного клочка плодоносной и здоровой почвы: везде пыль, песок, оцепенение, изнеможение. И безнадежно одинокому человеку не найти себе лучшего символа, чем рыцарь со смертью и дьяволом, как его изобразил нам Дюрер, – закованного в броню рыцаря со стальным, твердым взглядом, умеющего среди окружающих его ужасов найти свою дорогу, не смущаемого устрашающими спутниками, хотя и безнадежно, одиноко продвигающегося на своем коне и со своей собакой. Таким дюреровским рыцарем был наш Шопенгауэр: он потерял всякую надежду, но жаждал истины. Нет ему равного. –

Но как изменится вдруг эта, в таких мрачных красках описанная нами, дремучая чащоба нашей утомленной культуры, как только ее коснутся дионисовские чары! Вихрь бури схватит все отжившее, гнилое, разбитое, захиревшее, крутя, покроет его облаком рыжей пыли и, как коршун, унесет ввысь. В замешательстве ищут наши взоры исчезнувшее: ибо то, что они видят, как бы вышло из глубин, где было скрыто, к золотому свету, во всей своей зеленой полноте, в таком буйстве жизни, с такой безмерной страстностью. Среди этого преизбытка жизни, страдания и радости

восседает Трагедия в величественном восторге, она прислушивается к отдаленному скорбному напеву: он повествует о Матерях бытия, коим имена: Мираж, Воля, Боль. – Да, друзья мои, уверуйте вместе со мной в дионисовскую жизнь и в возрождение трагедии. Время сократического человека миновало: возложите на себя венки из плюща, возьмите тирсы в руки ваши и не удивляйтесь, если тигр и пантера, ласкаясь, прильнут к вашим коленям. Имейте же мужество стать теперь трагическими людьми: ибо вас ждет спасение. Вам предстоит сопровождать торжественное дионисовское шествие из Индии в Грецию! Готовьтесь к жестокому бою, но верьте в чудеса вашего бога!

21

Оставляя этот увещевательный тон и нисходя до настроения, приличествующего созерцающему, я повторю, что только у греков мы можем научиться тому значению, которое имеет для сокровеннейших глубин народной жизни подобное чудесное в своей внезапности пробуждение трагедии. Народ, сражавшийся с персами на полях битв, был народом трагических мистерий; и, с другой стороны, народу, который вел эти войны, необходима трагедия, как целительный бальзам. Кто заподозрил бы именно в этом народе, после того как он в целом ряде поколений был до глубины потрясаем конвульсиями дионисовского демона, – кто заподозрил бы в нем способность к такому гармоничному и сильному проявлению простейшего политического чувства, самых естественных патриотических инстинктов, первобытной мужественной воинственности? Ведь при всяком значительном распространении дионисовских настроений всегда заметно, как дионисовское освобождение от оков индивида прежде всего дает себя чувствовать в доходящем до безразличия и даже до враждебности пренебрежении политическими инстинктами; с другой стороны, несомненно и то, что строитель государства Аполлон есть также и гений principii individuationis, а государство и патриотизм не могут жить без утверждения личности. Из оргиазма у народов есть только один путь – путь к индийско-

му буддизму, который, чтобы при его стремлении к ничто вообще быть выносимым, нуждается в указанных редких экстатических состояниях, возносящих над пространством, временем и индивидом; а эти состояния, в свою очередь, требуют философии, учащей посредством некоего представления преодолевать неописуемые тяготы промежуточных состояний. С той же необходимостью народ, исходящий из безусловного признания политических инстинктов, попадает на путь крайнего обмирщвления, самым грандиозным, но зато и самым ужасающим выражением которого служит римское imperium[1].

Поставленные между Индией и Римом и постоянно побуждаемые к соблазну выбора между ними, греки сумели в дополнение к упомянутым двум формам изобрести третью, чистую в своей классичности; им самим, правда, недолго пришлось пользоваться ею, но потому она и бессмертна. Ибо изречение, гласящее, что любимцы богов умирают рано, имеет силу для всех вещей; но также несомненно и то, что после этого они вместе с богами живут вечно. Нельзя же требовать от самого благородного, чтобы оно имело прочность дубленой кожи; грубая устойчивость, свойственная, например, римскому национализму, вряд ли относится к необходимым атрибутам совершенства. Если же мы спросим, с помощью какого целебного средства грекам удалось в великую эпоху их существования, при наибольшей силе их дионисовских и политических инстинктов, не только не истощить себя в экстатическом самоуглублении или в изнурительной погоне за мировым могуществом и мировой славой, но даже достигнуть того дивного смешения, какое свойственно благородному, одновременно и возбуждающему и настраивающему на созерцательный лад вину, – то придется вспомнить о необычайной, взволновавшей всю народную жизнь, очищающей и разряжающей силе *трагедии*, высшая ценность которой станет нам отчасти ясна лишь тогда, когда она и нам предстанет, как грекам, воплощением всех профилактических целебных сил и державной посредницей между сильнейшими, но по существу своему и наиболее роковыми свойствами народа.

---

1 владычество, верховная власть (*лат.*).

Трагедия вбирает в себя высший музыкальный оргиазм и тем самым приводит к совершенству как у греков, так и у нас именно музыку; но затем она ставит рядом с этим трагический миф и трагического героя, а этот последний, подобно могучему титану, берет на свои плечи весь дионисовский мир и снимает с нас его бремя; меж тем как, с другой стороны, она при посредстве того же трагического мифа в лице трагического героя способствует нашему освобождению от алчного стремления к этому существованию, напоминая нам о другом бытии и высшей радости, к которой борющийся герой готовится, полный предчувствий, своей гибелью, а не победами. Трагедия ставит между универсальной значимостью своей музыки и дионисовски восприимчивым зрителем возвышенную притчу, миф, и пробуждает в нем иллюзию, будто музыка есть лишь высшее изобразительное средство для придания жизни пластическому миру мифа. Опираясь на этот благородный обман, она может теперь дать волю своим членам в дифирамбической пляске и без колебаний отдаться оргиастическому чувству свободы, чем она, будучи только музыкой и не располагая указанным обманом, наслаждаться не рискнула бы. Миф обороняет нас от музыки – а, с другой стороны, только он и дает ей высшую свободу. В благодарность за это музыка приносит в дар трагическому мифу такую всепроникающую и убедительную метафизическую значительность, какой слово и образ без этой единственной в своем роде помощи никогда не могли бы достигнуть; в особенности же благодаря музыке трагическим зрителем овладевает именно то упомянутое выше уверенное предчувствие высшей радости, путь к которой ведет через гибель и отрицание, так что ему чудится, словно с ним внятно говорит сокровеннейшая бездна вещей.

Если в приведенных рассуждениях я, быть может, сумел дать лишь предварительное и сразу понятное только немногим выражение этого трудно постижимого представления, то именно теперь я не могу не соблазнить моих друзей сделать еще одну попытку и не попросить их подготовиться к уразумению общего положения, рассмотрев отдельный пример, известный нам всем из опыта. При разборе этого примера я не могу ссылаться на тех, кто пользуется

картинами сценических событий, словами и аффектами действующих лиц, чтобы с их помощью ближе подойти к восприятию музыки: ибо для всех подобных людей музыка не есть родной язык, и они даже при этой помощи не проникают дальше преддверия к восприятию музыки, не смея коснуться ее сокровеннейших святынь; а некоторые из них, такие, как Гервинус, не достигают таким путем даже этого преддверия. Нет, я обращаюсь лишь к тем, кто, непосредственно сроднившись с музыкой, имеют в ней как бы свое материнское лоно и связаны с вещами почти исключительно при посредстве бессознательных музыкальных отношений. К этим подлинным знатокам музыки обращаю я вопрос: могут ли они представить себе человека, который был бы способен воспринять третий акт «Тристана и Изольды» без всякого пособия слова и образа, в чистом виде, как огромную симфоническую композицию, и не задохнуться от судорожного натяжения всех крыльев души? Человек, который, как в данном случае, словно бы приложил ухо к самому сердцу мировой воли и слышит, как бешеная жажда существования изливается из него по всем жилам мира – то как грохочущий поток, то как брызжущий тончайшими каплями ручей, – да разве такой человек не был бы сокрушен в одно мгновение? Да разве он мог бы в жалкой стеклянной оболочке человеческого индивида стерпеть этот отзвук бесчисленных криков радости и боли, несущихся к нему из «необъятных пространств мировой ночи», и не устремиться неудержимо под звуки этого пастушьего хоровода метафизики к своей изначальной родине? И если тем не менее подобное произведение может быть воспринято как целое без отрицания индивидуального существования, если подобное творение могло быть создано и не сокрушило своего творца – то в чем можем мы найти разгадку такого противоречия?

Здесь между нашим высшим музыкальным волнением и упомянутой музыкой трагический миф и трагический герой, в сущности, встают лишь как символ наиболее универсальных фактов, о которых прямо может говорить только музыка. Но в качестве такого символа миф – если бы мы ощущали как чисто дионисовские существа – остался бы совершенно в стороне от нас, не замеченным нами и лишенным всякого действия, и мы ни на мгновение не были

бы отвлечены им от внимания к отзвукам universalia ante rem. Однако тут-то и пробивается *аполлоновская* сила, направленная на восстановление уже почти расщепленного индивида, с целебным бальзамом упоительного обмана: нам внезапно кажется, что мы видим перед собой только Тристана, слышим, как он, недвижный, глухо вопрошает себя: «Старый напев; зачем разбудил он меня?» И то, что прежде производило на нас впечатление глухих вздохов, вырывающихся из средоточия бытия, теперь говорит нам только, что «пустынна морская даль». И где, казалось, мы должны были, бездыханные, угаснуть в судорожном напряжении всех чувств и лишь немногое еще связывало нас с этим существованием, – мы теперь видим и слышим там лишь насмерть раненого и все же неумирающего героя с его отчаянным зовом: «Стремиться! Жаждать! В смерти изнемогать от стремлений, не умирать от тоски желаний!» И если прежде ликующие звуки рога после такой безмерности и такого преизбытка пожирающих мук резали нам сердце почти как высшая из мук, то теперь между нами и этим «ликованием самим по себе» стоит лицом к кораблю, несущему Изольду, ликующий Курвенал. Как ни сильно проникает нас сострадание, в известном смысле это же сострадание и спасает нас от изначального страдания мира, как символический образ мифа спасает нас от непосредственного созерцания высшей идеи мира, а мысль и слово – от неудержимого излияния бессознательной воли. Благодаря этому великолепному аполлоновскому обману нам кажется, словно здесь само царство звуков встает перед нами, подобно образам пластического мира, – словно даже в нем как в самом податливом и самом пригодном для выражения материале оформлена и пластически выражена все только та же история судьбы Тристана и Изольды.

Так аполлоновское начало вырывает нас из всеобщности дионисовского и внушает нам восторженные чувства к индивидам; к ним приковывает оно наше чувство сострадания, ими удовлетворяет оно жаждущее великих и возвышенных форм чувство красоты; оно проводит мимо нас картины жизни и побуждает нас к вдумчивому восприятию сокрытого в них жизненного зерна. Необычайной мощью образа, понятия, этического учения, симпатического по-

рыва аполлоновское начало вырывает человека из его оргиастического самоуничтожения и обманывает его относительно всеобщности дионисовского процесса, увлекая иллюзией того, будто он видит отдельную картину мира, например, Тристана и Изольду, и будто *музыка* служит для того, чтобы он мог возможно лучше и ближе ее *видеть*. На что только не способны чары сведущего в исцелении Аполлона, раз он в состоянии вызвать в нас даже иллюзию, будто дионисовское начало, служа аполлоновскому, может усилить воздействие последнего, мало того, будто музыка есть по своему существу форма искусства, предназначенная для выражения аполлоновского содержания?

При этой предустановленной гармонии, царящей посреди совершенной драмы и ее музыки, драма достигает высшей степени образной наглядности, недоступной словесной драме. Как все живые образы сцены в самостоятельно движущихся мелодических линиях упрощаются пред нами до резкой отчетливости волнистой черты, так совокупность этих линий звучит нам в смене гармоний, с тончайшей симпатией передающих текущий ход событий: эта смена гармоний делает нам непосредственно понятными отношения вещей в чувственно воспринимаемых, ничуть не абстрактных формах; равным образом благодаря ей мы познаем, что только в этих отношениях раскрывается во всей ее чистоте сущность какого-либо характера и мелодической линии. И между тем как музыка заставляет нас таким образом видеть больше и ближе, чем мы обычно видим, и создавать из сценического действия как бы тонкую ткань, находящуюся перед нами, самый мир сцены для нашего одухотворенного, обращенного внутрь взора столь же бесконечно расширяется, как и освещается изнутри. Разве мог бы предложить нам что-нибудь похожее автор текста, силящийся посредством гораздо более несовершенного механизма, косвенным путем, исходя из слова и понятия, достигнуть этого внутреннего расширения созерцаемого нами сценического мира и его внутреннего освещения? Если же и музыкальная трагедия тоже опирается на слово, то ведь она может одновременно обнаружить подпочву и место рождения слова и выяснить для нас процесс его возникновения изнутри.

Но о только что описанном процессе позволительно с одинаковой уверенностью сказать, что он является лишь великолепной иллюзией, а именно упомянутым выше аполлоновским *обманом*, задача которого состоит в освобождении нас от бремени дионисовского напора и чрезмерности. В сущности, отношение музыки к драме как раз обратное: музыка есть подлинная идея мира, драма же только отблеск этой идеи, ее отдельный теневой силуэт. Упомянутая нами тождественность мелодической линии и живого образа, гармонии и соотношения характеров этого образа справедлива в смысле, обратном тому, который мог представиться нам при взгляде на музыкальную трагедию. Как бы наглядно мы ни двигали, ни оживляли и ни освещали изнутри образ, он всегда остается лишь явлением, от которого нет моста, ведущего в истинную реальность, в сердце мира. А из этого-то сердца и говорит музыка; и бесчисленные явления подобного рода могут мелькать в одной и той же музыке, но им никогда не исчерпать ее сущности, и всегда они останутся только ее внешними отображениями. Популярным и совершенно ложным противопоставлением души и тела, конечно, немного поможешь при объяснении трудного для понимания соотношения между музыкой и драмой, а только все спутаешь; но нефилософская грубость упомянутого противопоставления стала, по-видимому, именно у наших эстетиков – кто знает, в силу каких причин, – излюбленным догматом, между тем как о противоположности явления и вещи самой по себе они ничего не знают или, тоже по неизвестным причинам, знать не хотят.

Если наш анализ и выяснил, что аполлоновское начало в трагедии путем обмана одержало решительную победу над дионисовским первоэлементом музыки и использовало эту последнюю в своих целях, а именно для доведения драмы до высшей степени ясности, то к этому следует прибавить, однако, весьма важное ограничение: в самом важном пункте этот аполлоновский обман разбит и уничтожен. Драма, развертывающаяся перед нами при помощи музыки с такой внутренне освещенной четкостью всех процессов и образов, что нам кажется, словно мы видим возникновение ткани на ткацком станке и то поднимающиеся, то опускающиеся нити основы и утка, – как целое достигает воз-

действия, лежащего *по ту сторону всех аполлоновских художественных воздействий.* В совокупном воздействии трагедии дионисовское начало вновь получает перевес; она заканчивается такими звуками, которые никогда не донеслись бы из области аполлоновского искусства. И тем самым аполлоновский обман оказывается тем, что он и есть, то есть прикрытием на время хода трагедии собственно дионисовского воздействия, которое, однако, настолько могущественно, что побуждает в конце и самое аполлоновскую драму вступить в такую сферу, где она начинает говорить с дионисовской мудростью и отказывается от самой себя и своей аполлоновской видимости. Так трудное для понимания соотношение аполлоновского и дионисовского начал в трагедии действительно могло бы быть выражено в символе братскою союза обоих божеств: Дионис говорит на языке Аполлона, Аполлон же, в конце концов, на языке Диониса, чем и достигается высшая цель трагедии и искусства вообще.

22

Пусть внимательный друг, опираясь на собственный опыт, представит себе теперь воздействие истинной музыкальной трагедии во всей его чистоте и без всякой посторонней примеси. Мне сдается, что я так описал феномен этого воздействия с обеих его сторон, что теперь он сумеет истолковать себе свой опыт. Он вспомнит, как при взгляде на разворачивающийся перед ним миф он чувствовал себя возвышенным до своего рода всеведения, словно зрительная способность его глаз распространяется не только на поверхность, но может проникать и внутрь вещей, и словно он теперь при помощи музыки как бы чувственными очами видит перед собой порывы воли, борьбу мотивов, все прибывающий поток страстей в форме целого множества живых и подвижных линий и фигур, и тем самым получает возможность погружаться в деликатнейшие тайны бессознательных душевных движений. Осознавая в себе, таким образом, высший подъем своих направленных к наглядности и просветленности инстинктов, он, однако, с не мень-

шей определенностью чувствует и то, что этот длинный ряд аполлоновских художественных воздействий все же дает ему *не* то блаженное пребывание в безвольном созерцании, которое вызывали в нем своими художественными произведениями пластик и эпический поэт как аполлоновские по самой своей природе художники: другими словами, он не достигает в указанном созерцании оправдания мира индивидуации, представляющего вершину и внутренний смысл аполлоновского искусства. Он взирает на просветленный мир сцены и все же отрицает его. Он видит перед собой трагического героя в эпической отчетливости и красоте и все же радуется его гибели. Он понимает происходящее на сцене во всей его глубине и все же охотно бежит в непостижимое. Он чувствует оправданность действий героя – и все же ощущает себя еще более возвышенным, когда эти действия уничтожают того, кто их совершает. Он содрогается при виде страданий, постигающих героя, и все же предчувствует в них какую-то высшую, бесконечно более могучую радость. Он видит больше и глубже, чем когда-либо, и все же желал бы ослепнуть. Из чего могли бы мы вывести это удивительное самораздвоение, это преломление аполлоновского острия, если не из *дионисовских* чар, которые, сильнейшим образом подхлестывая аполлоновские движения души к видимости, все же в силах покорить и заставить служить себе даже этот преизбыток аполлоновской силы? *Трагический миф* можно понять лишь как воплощение в образах дионисовской мудрости аполлоновскими средствами искусства; он доводит мир явлений до тех границ, где последний отрицает себя и снова ищет убежища в лоне истинной и единственной реальности; а там он вместе с Изольдой как бы запевает ее метафизическую лебединую песню:

В волнах блаженства,
В потоках звучания,
В море воздушном
Благоухания,
В веющем ветре
Всемироздания –
утонуть – исчезнуть –
все забыть – о восторг!..

Таким, опираясь на опыты подлинно эстетического слушателя, представляем мы себе самого́ трагического художника, мысленно видя, как он, подобно щедрому божеству индивидуации, создает свои образы, так что в этом смысле его дело невозможно понимать как «подражание природе», – как затем, однако, его могучий дионисовский инстинкт вбирает в себя весь этот мир явлений, чтобы за ним и путем его уничтожения дать нам предчувствие высшей художественной изначальной радости в лоне Первоединого. Правда, об этом возвращении на изначальную родину, о братском союзе обоих богов искусства в трагедии и об одновременно аполлоновском и дионисовском возбуждении слушателя наши эстетики ничего нам рассказать не могут, а в то же время неустанно занимаются характеристикой трагизма, определяя его сущность как борьбу героя с судьбою, как победу нравственного миропорядка или как достигаемую с помощью трагедии разрядку аффектов: такая их неутомимость наводит меня на мысль, что они, вероятно, вообще эстетически невосприимчивые люди и, когда им доводится быть зрителями трагедии, могут приниматься в расчет, видимо, лишь как моральные существа. Еще никогда со времен Аристотеля не было дано такого объяснения воздействия трагедии, исходя из которого можно было бы заключить о художественных состояниях и эстетической деятельности слушателя. Порой предполагается, что сострадание и страх приводятся к облегчающей душу разрядке при помощи серьезности изображаемых событий; иногда же имеются в виду чувства подъема и воодушевления, вызываемые в нас победою добрых и благородных принципов и самопожертвованием героя в духе некоторого нравственного миросозерцания; и насколько я убежден, что для весьма многих людей в этом и только в этом заключается все производимое на них трагедией воздействие, настолько же ясно из этого следует, что все подобные люди вместе со своими эстетиками-истолкователями не восприняли ни грана от трагедии как высшего *искусства*. Упомянутая патологическая разрядка, катарсис Аристотеля, о котором филологи еще не знают толком, следует ли его причислить к медицинским или к моральным феноменам, напоминает одну замечательную догадку Гёте. «Без живого патологиче-

ского интереса, – говорит он, – и мне никогда не удавалось обработать какое-либо трагическое положение, почему я охотнее избегал, чем отыскивал его. Не было ли, пожалуй, одним из преимуществ древних, что и высший пафос был у них лишь эстетической игрой, между тем как мы вынуждены пускать в ход естественность, верность природе, чтобы вызвать подобный эффект?» На этот последний, столь глубокомысленный вопрос мы вправе ответить, основываясь на наших прекрасных опытах, утвердительно теперь, когда именно относительно музыкальной трагедии мы с изумлением убедились в том, что высший пафос все же может быть лишь эстетической игрой, почему мы и считаем себя вправе полагать, что лишь теперь прафеномен трагического описан с некоторым успехом. Кто даже теперь будет толковать только об упомянутых паллиативных воздействиях из внеэстетических сфер и не почувствует себя поднятым выше патологически-морального процесса, тому останется только махнуть рукой на свою эстетическую природу; против чего мы рекомендуем ему в качестве невинной замены интерпретацию Шекспира на манер Гервинуса и прилежное выискивание «поэтической справедливости».

Таким-то образом с возрождением трагедии снова родился и *эстетический слушатель*, на месте которого до сих пор обыкновенно сидело в театральных залах какое-то странное quidproquo[1] с полуморальными, полуучеными претензиями – «критик». В занимаемой им до сих пор сфере все было искусственно и лишь закрашено некоторой видимостью жизни. Сценический художник на самом деле уже не знал, что ему делать с таким слушателем, прикидывающимся критиком, и вместе с вдохновлявшим его драматургом или оперным композитором тревожно разыскивал последние остатки жизни в этом претенциозно пустом и не способном наслаждаться существе. А подобные «критики» составляли до сих пор публику; студент, школьник, даже самое невинное существо женского пола – все уже были, сами того не ведая, подготовлены к подобному восприятию художественного произведения воспитанием и журналами. Более благородные натуры среди художников рассчитывали при

---

1 недоразумение (*лат.*).

такой публике на возбуждение морально-религиозных сил, и обращение к «нравственному миропорядку» звучало как нечто замещающее там, где, собственно, могучие чары искусства должны были бы приводить в восторг подлинного слушателя. А то еще бывало, что драматург излагал слушателям какую-либо величественную или по меньшей мере способную возбудить их современную политическую и социальную тенденцию с такой ясностью, что те могли забыть о своей критической истощенности и предаться аффектам вроде тех, которые они испытывали в патриотические и воинственные минуты своей жизни, или перед ораторской трибуной парламента, или при осуждении преступления и порока: такое отчуждение от подлинных целей искусства там и сям должно было привести к прямому культу тенденции. Но тут возникло то, что всегда возникало при всяких искусственных искусствах – стремительно быстрое вырождение названных тенденций, так что, например, тенденция пользоваться театром как учреждением для морального воспитания народа, которая во времена Шиллера воспринималась еще серьезно, теперь причисляется к курьезным остаткам старины и уже пройденной ступени образования. С той минуты, как в театре и на концерте начал властвовать критик, в школе – журналист, в обществе – пресса, искусство выродилось в предмет забавы низшего сорта, и эстетическая критика стала служить связующим средством для тщеславного, рассеянного, себялюбивого, да к тому же еще и бедного оригинальностью общества, внутренний смысл которого раскрывает нам шопенгауэровская притча о дикобразах; так что никогда еще столько не болтали об искусстве и в то же время так низко не ценили его. И встретишь ли теперь еще человека, с которым можно было бы потолковать о Бетховене и Шекспире? Пусть каждый сообразно своему чувству ответит на этот вопрос: в любом случае он покажет своим ответом, как представляет себе «образование», если, конечно, он вообще попытается ответить на этот вопрос, а не потерял уже дар речи от его неожиданности.

С другой стороны, кое-кто из числа благородных и более тонко одаренных натур, хотя бы он и был уже вышеописанным способом мало-помалу обращен в критического

варвара, сумеет порассказать нам о столь же неожиданном, сколь и совершенно непонятном ему воздействии, которое произвело на него, к примеру, удачное исполнение «Лоэнгрина»: при этом ему будет не хватать, пожалуй, направляющей и указующей руки, так что и это непостижимо многообразное и ни с чем не сравнимое чувство, которое потрясло его тогда, останется единичным и, как загадочное светило, угаснет после минутного сияния. Но в те мгновения он смутно почувствовал, что значит быть эстетическим слушателем.

23

Кто хочет хорошенько испытать себя в том, насколько он близок типу истинно эстетического слушателя – или принадлежит к сообществу сократически-критических людей, тот пусть искренне спросит себя о чувстве, с каким встречает изображаемое на сцене *чудо*: оскорблено ли при этом его историческое чувство, направленное на строго психологическую причинность, допускает ли он это чудо, делая доброжелательную уступку, как понятный детскому возрасту, но чуждый ему самому феномен, или его чувства носят при этом какой-либо другой характер. Именно это даст ему возможность измерить, насколько он вообще способен понимать *миф*, этот сгущенный образ мира, который, как аббревиатура явления, не может обходиться без чуда. Наиболее вероятным представляется, однако, что почти каждый, при строгой проверке, почувствует себя настолько разложенным критико-историческим духом нашего образования, что только путем ученых конструкций и посредствующих абстракций сможет признать правдоподобным существование мифа в далеком прошлом. А без мифа всякая культура теряет свою здоровую творческую природную силу: лишь обставленный мифами горизонт подводит итог развитию культуры как целого в качестве единства. Только миф спасает от бесцельного блуждания все силы фантазии и аполлоновских грез. Образы мифа должны вездесущими демонами незаметно стоять на страже, под их охраной подрастает молодая душа, по их знамениям мужчина истолковывает себе свою жизнь и свои битвы; и даже государство не

ведает более могущественных неписаных законов, чем эта мифическая основа, ручающаяся за его связь с религией, за то, что оно выросло из мифических представлений.

Поставим теперь рядом с этим абстрактного, не руководимого мифами человека, абстрактное воспитание, абстрактные нравы, абстрактное право, абстрактное государство, представим себе неупорядоченное, не сдержанное никаким родным мифом блуждание художественной фантазии; вообразим себе культуру, не имеющую никакого прочного и священного исконного устоя, но осужденную на то, чтобы истощать всяческие возможности и получать скудное питание от всех культур, – такова наша современность как результат сократизма, направленного на уничтожение мифа. И вот он стоит, этот лишенный мифа человек, вечно голодный среди всего минувшего, и роет и копается в поисках корней, хотя бы ему и приходилось для этого раскапывать отдаленнейшую древность. На что указывает огромная потребность в истории этой неудовлетворенной современной культуры, это собирание вокруг себя бесчисленных других культур, это пожирающее стремление к познанию, как не на утрату мифа, утрату мифической родины, мифического материнского лона? Спросите сами себя, может ли лихорадочная и такая жуткая активность этой культуры быть чем-либо другим, кроме жадного хватанья и ловли пищи голодающим, – и кто захочет дать что-нибудь подобной культуре, которая не может насытиться всем, что уже поглотила, и прикосновение которой обычно превращает в «историю и критику» самую укрепляющую и целебную пищу?

Пришлось бы горько отчаяться в сущности и нашего немецкого народа, если бы он уже был в такой же степени неразрывно связан со своей культурой и даже слит с ней воедино, как мы, к нашему ужасу, можем наблюдать это в цивилизованной Франции; и то, что долгое время было великим преимуществом Франции и причиной ее огромного превосходства, именно это единство народа и культуры, могло бы при взгляде на него побудить нас превозносить как счастье то обстоятельство, что наша столь сомнительная культура не имеет до сих пор ничего общего с благородным ядром нашего народного характера. А все наши надежды, напротив, в страстном порыве устремлены к то-

му, чтобы убедиться, какая великолепная, внутренне здоровая и первобытная сила еще скрывается под этой беспокойно мечущейся культурной жизнью, под этими корчами образования; правда, эта сила приходит в мощное движение лишь кое-когда, в исключительные мгновения, а затем вновь засыпает и грезит о грядущем пробуждении. Из этой бездны выросла немецкая Реформация, в хорале которой впервые прозвучал напев будущей немецкой музыки. Так глубок, мужествен и задушевен был этот лютеровский хорал, такой безмерной добротой и нежностью проникнуты были эти звуки, словно первый манящий дионисовский зов, вырывающийся из густого кустарника при приближении весны! И наперебой отвечали ему отклики того священного, торжественного и дерзновенно-смелого шествия дионисовских мечтателей, которым мы обязаны немецкой музыкой – и которым будем обязаны *возрождением немецкого мифа*!

Я сознаю, что должен повести теперь участливо следующего за мной друга на высокую вершину уединенного созерцания, где он найдет лишь немногих спутников, и хочу ободрить его призывом крепче держаться греков, наших лучезарных проводников. У них приходилось нам позаимствовать до сих пор, для очищения нашего эстетического познания, образы тех двух божеств, из коих каждое правит своей обособленной областью искусства и о взаимных отношениях которых, сопровождаемых взаимным подъемом, мы составили себе некоторое представление по греческой трагедии. Гибель греческой трагедии должна была представиться нам результатом достопримечательного разрыва этих двух изначальных художественных инстинктов; в полном согласии с этим последним процессом шло вырождение и перерождение греческого народного характера, побуждая нас серьезно поразмыслить о том, насколько необходимо и тесно срастаются в своих основах искусство и народ, миф и нравы, трагедия и государство. Эта гибель трагедии была вместе с тем и гибелью мифа. До тех пор греки были невольно вынуждены непосредственно связывать все переживаемое ими со своими мифами и даже объяснять себе свои переживания, исходя исключительно из этой связи, благодаря чему и ближайшее настоящее должно было немед-

ленно являться им sub specie aeterni[1] и в известном смысле вневременным. А в этот поток вневременного погружалось как государство, так и искусство, ища в нем покоя от гнета и алчности мгновенья. И всякий народ – как, впрочем, и всякий человек – представляет собою ценность лишь постольку, поскольку он способен наложить на свои переживания клеймо вечности; ибо этим он как бы уходит от мира и выявляет свое бессознательное внутреннее убеждение в относительности времени и в вечном, то есть метафизическом значении жизни. Обратное явление наступает, когда народ начинает понимать себя исторически и сокрушать вокруг себя мифические валы и ограды, с чем обычно связаны решительное обмирщвление, разрыв с бессознательной метафизикой его прежнего существования со всеми этическими последствиями. Греческое искусство и главным образом греческая трагедия задерживали прежде всего уничтожение мифа: нужно было уничтожить и их, чтобы, оторвавшись от родной почвы, иметь возможность без всякой удержи вести жизнь среди запустения мысли, нравов и дела. Метафизический инстинкт даже теперь еще пытается создать для себя некоторую, хотя и ослабленную, форму просветления в пробивающемся к жизни сократизме науки: но на более низких ступенях тот же инстинкт привел лишь к лихорадочному исканию, мало-помалу затерявшемуся в пандемониуме натасканных отовсюду в одну кучу мифов и суеверий; среди этого пандемониума эллины восседали, все-таки неудовлетворенные, пока не приобрели, наконец, способности с греческой веселостью и греческим легкомыслием, как graeculus'ы, маскировать эту лихорадку или полностью оглушать себя каким-нибудь смутным восточным суеверием.

Со времени возрождения александрийско-римской древности в пятнадцатом столетии, после длительного и трудноописуемого антракта, мы настолько приблизились теперь к такому состоянию, что это просто бросается в глаза. На верхах та же безмерная любознательность, та же ненасытная лихорадка поиска, то же невероятное обмирщвление; наряду с этим – бездомные скитания, жадное стрем-

---

1 с точки зрения вечности (*лат.*).

ление протолкаться к чужим столам, легкомысленное обоготворение современности или тупое, безразличное отвращение, и все это sub specie saeculi[1], «настоящего момента»; эти одинаковые симптомы позволяют догадываться и об одинаковом изъяне в сердце этой культуры – об уничтожении мифа. Едва ли представляется возможным с долговременным успехом привить чужой миф, не повредив безнадежно дерева этой прививкой: случается, что дерево бывает столь сильным и здоровым, что после страшной борьбы выталкивает из себя чуждый элемент, но обычно вынуждено хворать и хиреть или истощать себя в болезненном разрастании. Мы настолько высоко ценим чистое и крепкое ядро немецкого характера, что смеем ожидать именно с его стороны этого выталкивания насильственно привитых чуждых элементов и считаем возможным, что немецкий дух одумается и вспомнит о себе. Кому-нибудь может показаться, что этот дух должен начать свою борьбу с выталкивания всего романского: внешнюю предпосылку и поощрение к этому он мог бы усмотреть в победоносном мужестве и кровавой славе последней войны; внутреннее же побуждение должен искать в чувстве соревнования, в стремлении всегда быть достойным своих великих предшественников на этом пути – Лютера, а также наших великих художников и поэтов. Но пусть не приходит ему в голову, будто он может вести подобную борьбу без своих домашних богов, без своей мифической родины, без «возвращения» всего немецкого! И если бы немец стал робко оглядываться и искать себе вождя, способного снова ввести его в давно утраченную родину, пути и тропы в которую он уже забыл, – то пусть прислушается он к радостно манящему зову дионисовской птицы, что носится над ним и готова указать ему дорогу туда.

24

Нам пришлось среди характерных художественных воздействий музыкальной трагедии отметить аполлоновский *обман*, имеющий своей целью спасать нас от непосредствен-

---

1 с точки зрения века (*лат.*).

ного слияния с дионисовской музыкой, причем наше музыкальное возбуждение имеет возможность разрядиться в аполлоновской сфере, в некотором промежуточном видимом мире. При этом нам казалось, что мы подметили, как именно путем подобной разрядки этот промежуточный мир сценических событий, драма вообще становится обозримой изнутри и понятной в степени, недостижимой для всех других форм аполлоновского искусства: так что данное явление, где это искусство как бы окрылено и вознесено духом музыки, мы принуждены были признать высшим подъемом его силы и, таким образом, в этом братском союзе Аполлона и Диониса усмотреть вершину как аполлоновских, так и дионисовских художественных стремлений.

Правда, аполлоновский световой образ именно при этом внутреннем освещении музыкой не достигал своеобразного воздействия, свойственного более слабым степеням аполлоновского искусства; то, что могут совершить эпос или одушевленный камень, а именно принудить созерцающее око к спокойному восхищению миром индивидуации, этого, несмотря на бо́льшую одушевленность и отчетливость, здесь достигнуть не удавалось. Мы созерцали драму, упорно проникали испытующим взором во внутренний подвижный мир ее мотивов – и все же нам казалось, что мимо нас проходит только некоторый символический образ; нам казалось, что мы почти что угадывали его глубочайший смысл, но все же нам хотелось отдернуть его, как завесу, чтобы увидеть за ней праобраз. Необычайная, светлая отчетливость образа не удовлетворяла нас: ибо этот последний, казалось, столько же открывает нам нечто, сколько и скрывает; и если своим символическим откровением он как бы соблазнял нас разорвать покрывало и разоблачить таинственный задний план, то, с другой стороны, как раз эта просвечивающая всеобозримость удерживала взор своими чарами и возбраняла ему проникать глубже.

Кому не довелось на себе пережить этой необходимости созерцать и в то же время стремиться куда-то за пределы созерцаемого, тот вряд ли может представить себе, как определенно и ясно оба эти процесса сосуществуют и ощущаются сосуществующими при восприятии трагического мифа: а между тем истинно эстетические зрители подтвер-

дят мне, что среди специфических видов воздействия трагедии это сосуществование является наиболее примечательным. Стоит только перенести этот феномен эстетического зрителя на аналогичный процесс, идущий в душе трагического художника, и мы поймем генезис *трагического мифа*. Он разделяет с аполлоновской сферой искусства полную радость иллюзии и созерцания и вместе с тем отрицает эту радость и находит еще более сильное удовольствие в уничтожении видимого мира иллюзии. Содержание трагического мифа – это главным образом некоторое эпическое событие с прославлением борца-героя; но в чем же коренится та сама по себе загадочная тенденция, что страдания в судьбе героя, самые болезненные переходы, мучительнейшие антагонизмы мотивов – короче говоря, проведение на примерах упоминавшейся нами выше мудрости Силена или, выражаясь эстетически, безобразное и дисгармоническое, – все снова и снова изображается в бесчисленных формах с каким-то особенным пристрастием и как раз среди народа, находящегося в пышном расцвете своей юности? Чем объясняется это, если во всем этом не ощущается некая высшая радость?

Ибо тот факт, что жизнь действительно складывается так трагично, меньше всего мог бы служить объяснением возникновения какой-нибудь формы искусства, если только искусство не есть исключительно подражание природной действительности, а как раз метафизическое дополнение этой действительности, поставленное рядом с ней для ее преодоления. Трагический миф, в той мере, в какой он вообще принадлежит искусству, принимает и полное участие в этой метафизической задаче просветления, выполняемой искусством вообще: что же он просветляет, представляя мир явлений в образе страдающего героя? Меньше всего – «реальность» этого мира явлений, ибо он напрямик говорит нам: «Взгляните! Попристальнее вглядитесь! Вот она, ваша жизнь! Вот что показывает стрелка на часах вашего существования!»

И эту жизнь показывал миф, чтобы тем самым явить ее нам в просветленном виде? А если нет, то в чем же заключается эстетическое наслаждение, которое мы испытываем, когда и те образы проходят перед нами? Я ставлю вопрос

об эстетическом наслаждении, отлично зная, что многие из этих картин, кроме того, могут при случае вызвать еще и моральное упоение в форме сострадания или некоторого морального триумфа. Но тот, кто захочет вывести воздействие трагедии исключительно из этих моральных источников – что, правда, было уже слишком долгое время распространенным в эстетике обычаем, – тот пусть только не думает, что принесет этим какую-нибудь пользу искусству, которое прежде всего должно добиваться в своей сфере чистоты. Для объяснения трагического мифа первое требование – искать причину доставляемого им наслаждения в чисто эстетической сфере, не захватывая области сострадания, страха, нравственно-возвышенного. Как может безобразное и дисгармоничное, представляющее содержание трагического мифа, возбуждать эстетическое удовольствие?

Теперь нам становится необходимым смело и с разбега броситься в метафизику искусства, причем я повторю уже высказанное мною раньше положение, что жизнь и мир представляются оправданными лишь как эстетический феномен: в этом смысле именно трагический миф должен убедить нас в том, что даже безобразное и дисгармоническое есть художественная игра, в которую воля играет сама с собою в вечной полноте своей радости. Этот трудно постижимый прафеномен дионисовского искусства делается, однако, понятным только прямым путем и непосредственно постигается в удивительном значении *музыкального диссонанса*; как и вообще музыка, сопоставленная с миром, одна только и может дать нам представление о том, чтó следует понимать под оправданием мира как эстетического феномена. Радость, порождаемая трагическим мифом, имеет ту же родину, что и наслаждение диссонансом в музыке. Дионисовское начало с его изначальной радостью, воспринимаемой даже в скорби и муках, есть общее материнское лоно музыки и трагического мифа.

Не правда ли, что теперь, когда мы призвали на помощь понятие музыкального диссонанса, изложенная выше трудная проблема трагического воздействия стала много более разрешимой? Ведь мы понимаем теперь, чтó значит в трагедии желать созерцания и в то же время стремиться к чему-то лежащему за пределами этого созерцания, како-

вое состояние касательно художественно примененного диссонанса мы могли бы охарактеризовать в том же духе, сказав, что хотим слушать и в то же время стремимся к чему-то лежащему за пределами слышимого. Это стремление в бесконечное, этот взмах крыльев тоскующей души при высшем наслаждении отчетливо воспринятой действительностью напоминают нам, что в обоих состояниях мы должны признать дионисовский феномен, снова и снова раскрывающийся нам в игре созидания и разрушения мира всего индивидуального как излияние изначальной радости, подобно тому как у Гераклита Темного мирообразующая сила сравнивается с ребенком, который, играя, расставляет шашки, насыпает кучки песку и снова рассыпает их.

Итак, чтобы верно оценить дионисовскую способность того или другого народа, нам следует иметь в виду не только музыку этого народа, но с той же необходимостью и его трагический миф как второго свидетеля этой способности. При близком же родстве музыки и мифа мы имеем право предположить равным образом и то, что с вырождением и извращением последнего будет связано и захирение первой – коль скоро вообще в ослаблении мифа проявляется и некоторое ослабление дионисовской способности. Но по отношению и к тому и к другому взгляд на развитие немецкого духа не может оставить у нас никаких сомнений: как в опере, так и в абстрактном характере нашего лишенного мифов существования, как в искусстве, падшем до забавы, так и в жизни, руководимой понятием, нам вполне открылась столь же нехудожественная, сколь и враждебная жизни природа сократовского оптимизма. К нашему утешению, однако, оказались налицо и признаки того, что немецкий дух, несмотря ни на что, не сокрушенный в своем дивном здоровье, глубине и дионисовской силе, подобно склонившемуся в дремоте рыцарю, покоится и грезит в никому не доступной бездне; из этой-то бездны и поднимается к нам дионисовская песня, давая понять нам, что этому немецкому рыцарю даже и теперь в блаженно-чинных видениях снится стародавний дионисовский миф. Пусть никто не думает, что немецкий дух навеки утратил свою мифическую родину, раз он еще так ясно понимает голоса птиц, рассказывающих ему об этой родине. Будет день, и проснет-

ся он во всей утренней свежести, стряхнув свой долгий, тяжелый сон; тогда убьет он драконов, уничтожит коварных карликов и разбудит Брунгильду; и даже копье Вотана не в силах будет преградить ему путь.

Друзья мои, вы, верующие в дионисовскую музыку, вы знаете и то, что́ значит для нас трагедия. В ней мы имеем трагический миф, возрожденный из музыки, а с ним вам дана надежда на всё и забвение мучительнейших скорбей! Но самая мучительная скорбь для нас всех – та долгая, лишенная всякого достоинства жизнь, которую немецкий гений, отчужденный от дома и родины, вел на службе у коварных карликов. Вы понимаете это выражение – как, в заключение, вы поймете и мои надежды.

25

Музыка и трагический миф в одинаковой мере суть выражения дионисовской способности народа и неотделимы друг от друга. Они совместно коренятся в области искусства, лежащей за пределами аполлонизма; они преображают своим светом страну, в радостных аккордах которой пленительно замирает диссонанс и рассеивается ужасающий образ мира; они играют с жалом скорби, доверяя безмерной мощи ее искусных чар; они оправдывают этой игрой существование даже «наихудшего из миров». Здесь дионисовское начало, если сопоставить его с аполлоновским, являет себя вечной и изначальной художественной силой, призывающей к существованию весь мир явлений вообще: в самом средоточии этого мира сделалась необходимостью новая, просветляющая и преображающая иллюзия, призванная поддерживать в жизни этот живой мир индивидуации. Если бы мы могли представить себе вочеловечение диссонанса, – а что же иное и представляет собою человек? – то такому диссонансу, чтобы жить, потребовалась бы какая-нибудь дивная иллюзия, набрасывающая покров красоты на собственное его существо. В этом и состоит подлинное художественное намерение Аполлона: под его именем мы объединяем все те бесчисленные иллюзии прекрасной видимости, которые в каждое мгновение делают существо-

вание достойным жизни вообще и побуждают нас переживать и ближайшее мгновение.

При этом в сознании человеческого индивида эта основа всяческого существования, эта дионисовская подпочва мира имеет право проявляться как раз лишь настолько, насколько оно может быть затем преодолено аполлоновской просветляющей силой, так что оба этих художественных инстинкта вынуждены реализовывать свои силы в строгом взаимном отношении, по закону вечной справедливости. Там, где дионисовские силы так неистово вздымаются, как мы это видим теперь в жизни, там уже, наверное, и Аполлон снизошел к нам, скрытый в облаке; и, вероятно, грядущее поколение увидит самые дивные воздействия его красоты.

А что это воздействие необходимо, это каждый может всего вернее ощутить при посредстве интуиции, если он хоть раз, хотя бы во сне, перенесется чувством назад, в жизнь древних эллинов; бродя под высокими ионическими колоннадами, подымая взоры к горизонту, очерченному чистыми и благородными линиями, окруженный отображениями своего просветленного образа в сияющем мраморе, среди торжественно шествующих или движущихся с тонким изяществом людей с их гармонически звучащей речью и ритмическим языком жестов – разве не вознесет он рук к Аполлону и не воскликнет под напором этой волны прекрасного: «Блаженный народ эллинов! Как велик должен быть между вами Дионис, если делосский бог считает нужными такие чары, чтобы исцелить вас от дифирамбического безумия!» – А настроенному так человеку престарелый афинянин мог бы возразить, бросив на него возвышенный взор Эсхила: «Но скажи и вот что, странный чужеземец: сколько пришлось страдать этому народу, чтобы стать таким прекрасным! А теперь последуй за мной к трагедии и принеси со мной вместе жертвы в храме обоих божеств!»

Из наследия
1869–1873

Гомер и классическая филология

В наши дни о классической филологии нет единого и ясного общественного мнения. Это одинаково ощущается как в кругах образованных людей в целом, так и среди представителей этой науки в частности. Причина лежит в разношерстном характере филологии, в отсутствии понятийного единства, в неорганичном соединении разных видов научной деятельности, связанных воедино одним лишь именем «филология». Следует честно признать, что филология некоторым образом заимствована из разных наук и, подобно волшебному эликсиру, представляет собой смесь совершенно чуждых друг другу соков, металлов и костей; кроме того, она скрывает в себе художественный и, с эстетической и этической точки зрения, императивный элемент, опасно противоречащий ее чисто научным манерам. Филология в такой же мере часть истории, как и часть естествознания и эстетики: часть истории, поскольку она хочет понять проявления известных народных индивидуальностей в постоянно новых образах, постичь закон, господствующий в быстром чередовании явлений; часть естествознания, так как она стремится исследовать глубочайший инстинкт человека, – инстинкт речи; наконец, часть эстетики, поскольку из ряда древностей она выделяет так называемую «классическую» древность с требованием и намерением откопать погребенный идеальный мир и противопоставить современности зерцало классического и вечного образца. Соединение этих совершенно разнородных научных и эстетически-этических стремлений под одним общим именем, под своего рода видимостью монархии, объясняется прежде всего тем фактом, что филология по своему происхождению и во все времена была вместе с тем и педагогикой. Педагогическая точка зрения определяла выбор наиболее ценных для изучения и способствующих образованию элементов, и таким образом под давлением необходи-

мости из практического призвания развилась та наука, или по крайней мере то научное направление, которое мы называем филологией.

Вышеупомянутым основным направлениям придавалось то большее, то меньшее значение – в зависимости от уровня культуры и развития вкуса соответствующего периода; в свою очередь, отдельные представители этой науки имеют обыкновение считать коренными направлениями филологии те из них, которые наиболее соответствуют их способностям и желаниям, так что оценка филологии в общественном мнении находится в большой зависимости от силы индивидуальности филологов.

В настоящее же время – а это время видело выдающихся людей почти во всех возможных направлениях филологии – всеобщая неуверенность суждений взяла верх, а вместе с ней повсеместно ослаб интерес к филологическим задачам. Такое нерешительное и половинчатое настроение общественного мнения тем более чувствительно для науки, что ее явные и тайные враги могут действовать с гораздо большим успехом. У филологии же таких врагов в избытке. Где только ни встречаешь этих насмешников, что постоянно норовят нанести удар филологическим «кротам», той породе людей, которая ex professo[1] занята глотанием пыли и в одиннадцатый раз перерывает уже десять раз перерытые глыбы земли. И все же для этого рода противников филология является хотя и бесполезным, но невинным и безвредным времяпрепровождением, объектом шутки, но не ненависти. Злобная и необузданная ненависть против филологии живет там, где боятся идеала как такового, где современный человек в счастливом восторге падает ниц сам перед собой, – там, где эллинизм считают отжившей, а потому безразличной точкой зрения. Для борьбы с этими противниками мы, филологи, всегда должны рассчитывать на помощь художников и художественных натур: они одни способны чувствовать, что меч варварства висит над головой каждого, кто теряет из виду несказанную простоту и благородное достоинство эллинства, и что самый блестящий успех техники и промышленности, самый современный

1 профессионально; по роду своих занятий (лат.)

школьный устав, самое широкое политическое образование масс не могут защитить нас от проклятия смехотворной скифской безвкусицы и от уничтожающей ужасно-прекрасной медузиной головы классицизма.

В то время как оба рода вышеупомянутых противников недружелюбно посматривают на филологию как на целое, между определенными ее направлениями вспыхивают многочисленные и в высшей степени разнообразные конфликты: борьба филологов с филологами, ссоры чисто домашнего характера, вызванные бесполезным спором о рангах и завистью друг к другу, а в первую очередь – отмеченными выше разногласиями и даже взаимной враждебностью основных побуждений, связанных именем филологии, но не слившихся между собой.

Наука имеет одну общую с искусством черту: самые обыденные явления могут ей казаться совершенно новыми, интересными и даже, благодаря силе какого-то волшебства, только что рожденными и впервые переживаемыми. Жизнь стоит того, чтобы ее прожить, говорит искусство, прекраснейший искуситель; жизнь стоит того, чтобы ее познать, говорит наука. Это противопоставление выявляет внутреннее и зачастую душераздирающее противоречие в *понятии*, а вместе с тем и в руководимой этим понятием деятельности классической филологии. Если мы относимся к древнему миру научно – все равно, стараемся ли мы взглянуть на прошлое глазами историка или же, подобно естествоиспытателю, классифицируем, сравниваем и при необходимости возводим к неким морфологическим законам языковые формы древних произведений, – мы всегда утрачиваем чудесное творческое начало, истинный аромат античной атмосферы, мы забываем то сладостное побуждение, которое силой инстинкта заставляло нас видеть в греках предмет наших мыслей и наслаждений. В этой связи следует обратить внимание на вполне определенных и на первый взгляд совершенно неожиданных противников, о которых филологии приходится более всего сокрушаться. Из кругов, на которые мы должны больше всего рассчитывать, а именно из кругов художников – друзей древности, горячих поклонников эллинской красоты и благородной простоты, – раздаются гневные голоса, будто сами филологи и явля-

ются настоящими противниками и разорителями древности и античных идеалов. Шиллер упрекнул филологов в том, что они разорвали «Гомеров венок». В свою очередь, Гёте, бывший прежде приверженцем взглядов Вольфа на Гомера, заявил о своем «отречении» в следующих стихах:

Вы остроумными речами
Рассеяли волшебный сон,
И мы признали вслед за вами,
Что Илиада – лишь центон.
Но осуждения такого
Гомер не вынес: младость с ним,
И цельным он витает снова
Пред взором радостным моим.

Считается, что причина недостатка благоговения должна лежать глубже, и многие пребывают в сомнениях, заключается ли она в том, что филологам вообще недостает художественных способностей и чутья и они не могут возвыситься до понимания идеала, или же в том, что ими овладел дух отрицания, разрушительное иконоборческое направление. Но если сами друзья древности столь задумчиво и нерешительно отзываются об общем характере современной классической филологии, как о чем-то совершенно сомнительном, – тогда каким же влиянием должны пользоваться нападки «реалистов» и фразы героев дня? Отвечать им с этой кафедры было бы неуместно в виду собравшегося здесь круга слушателей: я рисковал бы уподобиться тому софисту, который в Спарте стал публично восхвалять и защищать Геракла, но был прерван восклицанием: «Кто же его порицал?» Тем не менее, я не могу отделаться от мысли, что по временам и здесь находят отголосок некоторые из упомянутых сомнений: недаром они часто раздаются из уст благородных и художественно одаренных людей, а честный филолог испытывает их и мучается ими не в одни только мрачные моменты подавленного настроения. Для отдельной личности нет спасения от вышеупомянутого разлада – но мы высоко несем свое знамя и утверждаем, что классическая филология, как целое, не должна иметь ничего общего с борьбой и печалями ее отдельных последо-

вателей. Совокупное научно-художественное движение этого странного кентавра с чрезвычайной силой, но вместе с тем с циклопической медленностью преследует одну цель: навести мост через пропасть, отделяющую идеальную древность – вероятно, прекраснейший цветок германской страсти к югу, – от древности реальной. Тем самым классическая филология стремится не к чему иному, как к совершенствованию ее собственной сущности, к полному срастанию и объединению вначале враждебных и лишь насильно соединенных основных своих побуждений. Можно говорить о недостижимости цели и указывать на саму цель как на нелогичное требование – однако стремление, движение по этой линии налицо, и я хотел бы попытаться продемонстрировать на одном примере, что главнейшие шаги классической филологии не удаляются от идеальной древности, а наоборот, ведут к ней и что именно там, где ошибочно говорят о низвержении святилищ, воздвигаются новые, более достойные алтари. Рассмотрим с этой точки зрения так называемый *гомеровский вопрос*, о наиважнейшей проблеме которого Шиллер говорил как об ученом варварстве.

Под этой важнейшей проблемой подразумевается *вопрос о личности Гомера.*

В наши дни со всех сторон раздается настойчивое утверждение, будто вопрос о личности Гомера, в сущности говоря, не соответствует духу времени и лежит совершенно в стороне от настоящего «гомеровского вопроса». Конечно, можно согласиться, что в определенный период времени, хотя бы в наш филологический век, центр вышеупомянутого вопроса может несколько удалиться от проблемы личности: ведь именно сейчас проводят тщательный эксперимент, конструируя творчество Гомера без помощи личности, как труд множества людей. Но если центр научного вопроса справедливо находят там, откуда проистекает глубокий поток новых взглядов, то есть в том пункте, в котором единичное научное исследование соприкасается с общей жизнью науки и культуры, – если этот центр определяют по культурно-исторической ценности, то и в области гомеровских исследований следует держаться вопроса о личности как настоящего плодотворного ядра целого цикла вопросов. Именно на Гомере современный мир – я не

скажу изучил, но впервые испытал важную историческую точку зрения. Я не стану выражать здесь своего мнения относительно того, удался и мог ли удаться опыт именно на данном объекте; во всяком случае, это был первый пример применения исторической точки зрения. С его помощью впервые научились распознавать в прочных с виду образах жизни древних народов конденсированные представления, впервые признали удивительную способность народной души переливать в форму личности состояния нравов и веры. После того как историческая критика с полной уверенностью овладела методом «испарять» кажущиеся конкретными личности, первый эксперимент позволительно отмечать как важное событие в истории науки, совершенно независимо от того, увенчался ли он в данном случае успехом.

Каждому эпохальному открытию обыкновенно предшествует целый ряд возбуждающих внимание предзнаменований и подготовляющих единичных наблюдений. Вышеназванный опыт также имеет интересную предысторию, но только крайне отдаленную по времени. Фридрих-Август Вольф поднял вопрос именно там, где греческая древность выронила его из рук. Высшей точкой, которой достигли литературно-исторические занятия греков – в том числе и их центр, гомеровский вопрос, – был век великих александрийских грамматиков. До своей высшей точки этот вопрос прошел длинную цепь однообразного развития, заключительным звеном которой – а вместе с тем и последним доступным древности звеном – была точка зрения упомянутых грамматиков. «Илиаду» и «Одиссею» они считали произведениями *одного* Гомера: в противоположность тем «горизонтам», которые представляет собой крайний скептицизм единичных личностей древности, но не самой древности, они объявляли психологически возможным, чтобы произведения, столь различные по общему характеру, были рождены *одним* гением. Чтобы объяснить совершенно разное впечатление от обоих эпосов в связи с гипотезой об одном поэте, прибегали к возрасту и сравнивали творца «Одиссеи» с заходящим солнцем. Недремлющее и зоркое око критиков не могло не заметить языковых и идейных различий – но в то же время для объяснения была приду-

мана история о творчестве Гомера и о поэтической традиции, благодаря которой в этих различиях обвинялся не Гомер, а редакторы и певцы. Считалось, что гомеровские стихи одно время устно передавались из поколения в поколение, подвергаясь порче со стороны импровизирующих, а иногда и забывчивых певцов. В определенный момент – во время Писистрата – фрагменты, бытовавшие в устной традиции, должны были быть собраны в книгу, так что все невыразительное и мешающее впечатлению можно было позволить себе приписать редакторам. Это самая значительная гипотеза в области изучения литературы, которую может предъявить древность; в частности, признание устной передачи Гомера, в противоположность силе привычки книжноученого века, является высшей точкой античной научности, достойной восхищения. Чтобы перейти от того времени ко времени Фридриха-Августа Вольфа, нужно совершить прыжок через огромный вакуум, но за этой границей мы найдем исследование данного вопроса как раз на том месте, где древности не хватило сил для продолжения. Вольф считал надежной традицией то, что сама древность выдвинула как гипотезу, – но это совершенно неважно. В качестве характерной черты упомянутой гипотезы можно выделить то обстоятельство, что к личности Гомера относятся очень серьезно, что во всех ее проявлениях предполагается закономерность и внутренняя гармония и что посредством двух превосходных побочных гипотез отбрасывается все противоречащее этой закономерности, как не принадлежащее Гомеру. Но эта же главная черта – желание обнаружить осязаемую личность вместо сверхъестественного существа – проходит и через все стадии, ведущие к той высшей точке, и притом все с большей энергией и понятийной ясностью. Индивидуальное чувствуется и подчеркивается все сильнее, а потребность в психологической возможности *единого* Гомера постоянно возрастает. Если сделать несколько шагов назад от той высшей точки, мы встретим аристотелевское понимание проблемы Гомера. Для него Гомер – незапятнанный, непогрешимый художник, прекрасно сознающий свою цель и свои средства; в то же время, наивная вера Аристотеля в общепринятое мнение, согласно которому Гомер является и автором «Маргита», прототипа всех

комических эпосов, демонстрирует незрелость исторической критики. Если же от Аристотеля обратиться к более раннему времени, то неспособность постичь личность становится еще яснее: вокруг имени Гомера нагромождают все больше и больше поэм, а степень критики каждого века сказывается в том, как много и что именно считали гомеровским. При этом долгом отступлении назад невольно чувствуешь, что за Геродотом лежит период, когда необъятный поток больших эпосов связывали с именем Гомера.

Если же перенестись в век Писистрата, то слово «Гомер» заключало в себе изобилие разнородных понятий. Что означал в то время Гомер? Очевидно, та эпоха чувствовала себя не в состоянии научно охватить личность и границы ее проявления. Гомер превратился почти что в пустую оболочку. И вот здесь перед нами встает важный вопрос: что же предшествует этому периоду? Испарилась ли личность Гомера вследствие своей непостижимости, постепенно превращаясь в пустое имя? Или же в то время вся героическая поэзия была наивным образом олицетворена и представлена фигурой Гомера? *Превратилась ли личность в понятие, или же понятие было превращено в личность?* Это и есть центральная проблема о личности, настоящий «гомеровский вопрос».

Трудность ответа на упомянутый вопрос еще более усиливается, если приступить к нему с другой стороны, то есть с точки зрения дошедших до нас поэм. В наше время требуется серьезное напряжение, чтобы ясно представить себе парадокс закона тяготения, а именно, что земля меняет направление своего движения, когда другое небесное тело перемещается в пространстве, хотя между обоими нет материальной связи. Подобно этому сегодня стоит труда получить цельное впечатление от той удивительной проблемы, которая, переходя из рук в руки, все более утрачивала свой первоначальный, в высшей степени необыкновенный вид. Перед нами поэтические произведения, в которых даны не имевшие себе равных образцы для всех периодов искусства, вступать с ними в соревнование не хватает мужества у величайших гениев, однако творец их – пустое имя, разбивающееся, как только мы дотрагиваемся до него; полное отсутствие прочного ядра могучей личности. «Мне ли

тягаться с богами? Тем более с богом единым!» – говорит даже Гёте, хотя и гений, но боровшийся с таинственной проблемой гомеровской недостижимости.

Мостом, позволяющим преодолеть эту проблему, представлялось понятие народной поэзии: здесь должна была действовать сила, более глубокая и первобытная, нежели сила каждого отдельного творческого индивида; счастливый народ в свой счастливый период, в высшем напряжении фантазии и поэтического творчества должен был произвести на свет не поддающиеся измерению поэмы. В этой всеобщности мысль о народном творчестве имеет что-то опьяняющее: чувствуя широкое, могучее высвобождение народных качеств, ощущаешь художественное удовольствие и радуешься этому явлению природы, как радуешься неудержимо стремящейся водяной массе. Но как только хотят подойти к этой мысли, встретиться с ней лицом к лицу, на место творческой *народной души* невольно подставляют творящую *народную массу*, длинный ряд народных поэтов с не имеющей значения индивидуальностью, но в которых сказывались волнение народной души, созерцательная способность народного глаза и неисчерпаемая полнота народной фантазии, – целый ряд самобытных гениев, принадлежащих одному времени, одному поэтическому жанру, одному материалу.

Подобное представление по справедливости порождало недоверие: каким образом та самая природа, которая так расчетливо и бережливо обходится с гением, своим наиболее редким и ценным произведением, по необъяснимой прихоти истратилась на одном-единственном месте? Здесь вновь возник тот же рискованный вопрос: быть может, следует удовольствоваться одним-единственным гением и объяснить, почему имеет место его недостижимое превосходство? Тогда стали стараться разглядеть, в чем же заключалось то превосходство и уникальность. Невозможно найти это в замысле произведения, говорила одна партия, так как этот замысел далеко не совершенен: скорее – в отдельной песне, в частностях, но не в целом. Другая партия ссылалась на авторитет Аристотеля, восторгавшегося «божественной» натурой Гомера более всего в замысле и в выборе целого; если этот замысел проступает недостаточно ясно,

то этот недостаток, по ее мнению, следовало приписать передаче, а не поэту: он является следствием переработок и вставок, постепенно затемнявших первоначальное ядро. Чем больше первое направление искало неровностей, противоречий и путаницы, тем решительнее второе направление отбрасывало все, что, по его ощущению, затемняло первоначальный замысел, чтобы возможно было взять в руки очищенный первоначальный эпос. Сущность второго направления состояла в том, что оно придерживалось представления об эпохальном гении как об основателе великих художественных эпосов. Другое направление, напротив, постоянно колебалось между предположением об *одном* гении и некотором числе более мелких подражателей – и другой гипотезой, требующей лишь наличия ряда дельных, но посредственных индивидуальностей певцов, но предполагающей таинственное течение, глубокое художественное стремление народа, проявляющееся в отдельном певце почти как в безразличном медиуме. Следствием этого направления является то, что несравнимые преимущества гомеровской поэзии представлены как выражение этого таинственного стремления.

Оба направления исходят из необходимости разрешить проблему современного состояния упомянутых эпосов с точки зрения эстетического суждения: они ожидают, что решение появится благодаря правильному установлению границы между гениальным индивидом и творческой народной душой. Есть ли характерное различие в проявлениях гениального индивида и творческой народной души?

Однако это противопоставление не обосновано и ведет к заблуждению. Это мы видим из следующего соображения. В современной эстетике нет более опасного противоречия, чем между *народным* и *индивидуальным*, или, как обыкновенно говорят, *художественным творчеством*. Вот та реакция или, если угодно, суеверие, к которому привело имевшее значительные последствия открытие историко-филологической науки, – открытие и признание народной души. Данное открытие подготовило почву для приблизительно научного взгляда на историю, которая до тех пор, а во многих формах и по сей день, представляла собой простой сбор материала с надеждой на то, что этот материал

накапливается до бесконечности и что никогда не удастся открыть закон и правило для вечно нового прибоя волн. Тогда впервые поняли давно ощущаемую власть более великих индивидуальностей и проявлений воли по сравнению с тем минимумом, которыми обладали отдельные люди; тогда познали, что наиболее глубокие корни всего поистине великого и объемлющего, относящегося к области воли, не могут лежать в ее кратковременном и слабом единичном носителе; тогда, наконец, обнаружили, что великие инстинкты масс, неосознанные стремления народа суть настоящие носители и рычаги так называемой всемирной истории. Но вновь вспыхнувший огонь отбросил и свою тень: это и есть вышеупомянутое суеверие, которое народному творчеству противопоставляет творчество индивидуальное, а неясное понятие народной души сомнительным образом расширяет до понятия народного ума. Злоупотребляя соблазнительным заключением по аналогии, дошли до того, что применили к области интеллекта и художественных идей принцип более крупной индивидуальности, ценный лишь в области воли. Некрасивой и нефилософской массе еще ни разу не льстили так, как теперь, когда на ее лысую голову возложили венок гения. Представлялось, будто вокруг маленького зерна нарастают новые кольца: думали, что творчество массы, подобно лавинам, возникает в течении и движении традиции. Правда, то небольшое зерно были склонны полагать совсем маленьким, чтобы при случае можно было не принимать его в расчет, ничего не теряя от общей массы. Для данного воззрения передаваемое и передача совершенно тождественны.

В действительности же вовсе не существует подобного контраста между народным и индивидуальным творчеством; напротив, всякое творчество, тем более народное, требует посредничества отдельного индивида. Это большей частью неправильное противопоставление имеет смысл лишь тогда, когда под индивидуальным творчеством понимают творчество, не выросшее на почве народного восприятия, принадлежащее ненародному творцу и созревающее в ненародной атмосфере – например в кабинете ученого.

С суеверием, допускающим наличие творческой массы, также связано представление, будто народное творче-

ство у каждого народа ограничено известным временем, а затем вымирает. Это второе суеверие является в действительности последствием первого. Согласно ему, на место постепенно вымирающего народного творчества приходит творчество искусственное, произведения отдельных умов, а не целых масс. Однако те самые некогда деятельные силы продолжают существовать и теперь, а форма, в которой они действуют, остается той же. Великий поэт литературной эпохи все еще народный поэт, нисколько не меньше какого-нибудь народного поэта нелитературного периода. Единственная разница между этими двумя поэтами заключается вовсе не в происхождении их произведений, а в передаче и распространении, короче говоря, в *традиции*. Эта последняя, с учетом отсутствия помощи закрепляющих букв, находится в вечном течении и подвержена опасности принять в себя чужие элементы, зачатки тех индивидуальностей, через которые ведет путь традиции.

Если мы применим все эти положения к гомеровским поэмам, то окажется, что с теорией творческой народной души мы ничего не выиграли и что нам непременно придется обратиться к творческому индивиду. Таким образом, нам предстоит задача постичь индивидуальное и отделить его от наносов устной традиции, считающихся весьма значительной составной частью гомеровских поэм.

С тех пор, как история литературы перестала быть или не смеет больше быть реестром, предпринимаются попытки уловить и сформулировать индивидуальность поэтов. Этот метод влечет за собой определенный механизм: необходимо объяснить (а стало быть, вывести из предпосылок), почему та или другая индивидуальность проявляется так, а не иначе. Теперь используют биографические данные, окружение, знакомства, современные события и, смешивая все эти ингредиенты, думают приготовить требуемую индивидуальность. К сожалению, при этом забывают, что именно движущий момент, не поддающееся определению индивидуальное нельзя получить как результат. Чем меньше известно о времени и жизни, тем менее применим этот механизм. Если же налицо только произведения и имя, доказать индивидуальность представляется трудной задачей – *по крайней мере для последователей вышеупомяну-*

того механизма; совсем плохо обстоит дело в том случае, когда произведения поистине совершенны, когда они являются народными поэмами. Поскольку упомянутые «механики» могут постичь индивидуальное в первую очередь в отклонениях от народного гения, в наростах и скрытых линиях, – следовательно, чем меньше наростов имеет творчество, тем более бледным получается рисунок его творческого индивида.

Все эти наросты, все, что полагали невыразительным или неумеренным в стихах Гомера, тотчас же были готовы приписать злополучной традиции. Что же тогда оставалось индивидуально-гомеровского? Ничего, кроме ряда особенно прекрасных и бросающихся в глаза мест, выбранных в соответствии с субъективным вкусом. Теперь Гомером называли воплощение эстетической исключительности, которую отдельное лицо признавало согласно своей художественной способности.

Это и есть центральный пункт заблуждений относительно Гомера. Имя «Гомер» с самого начала не имеет необходимого отношения ни к понятию эстетического совершенства, ни к «Илиаде» и «Одиссее». Гомер как поэт «Илиады» и «Одиссеи» есть не историческая традиция, а *эстетическое суждение.*

Единственный путь, который уводит нас по ту сторону эпохи Писистрата и дает нам некоторые сведения о значении имени Гомера, проходит, с одной стороны, через сказания отдельных городов о Гомере: из них совершенно ясно видно, что Гомера повсюду связывают с эпической поэзией, но при этом никогда не считают его поэтом «Илиады» и «Одиссеи» в большей мере, чем, к примеру, «Фиваиды» или другого киклического эпоса. С другой стороны, древнее сказание о состязании Гомера с Гесиодом дает нам понять, что, называя эти имена, имели в виду два эпических направления – героическое и дидактическое, – так что значение Гомера вкладывали в материал, а не в форму. В этом вымышленном состязании с Гесиодом нет даже слабого предчувствия индивидуальности. Со времени Писистрата, при поразительно быстром развитии греческого чувства красоты, эстетическая разница в оценке тех двух эпосов стала чувствоваться яснее. «Илиада» и «Одиссея» всплывают из глу-

бины потока и с тех пор постоянно остаются на его поверхности. В этом эстетическом процессе исключения представление о Гомере все более сужается: старое, материальное значение Гомера как отца героического эпоса переходит в эстетическое его значение как отца поэзии вообще и вместе с тем ее недостижимого прототипа. Указанным преобразованиям сопутствовала рационалистическая критика, превратившая Гомера-кудесника в возможного поэта, выдвинувшая материальные и формальные противоречия в многочисленных гомеровских эпосах как доказательство против единства их автора и постепенно освобождавшая плечи Гомера от тяжелой ноши киклических эпосов.

Итак, Гомер как поэт «Илиады» и «Одиссеи» есть эстетическое суждение. Однако тем самым еще не сказано, что поэт вышеназванных эпосов был лишь воображением, в действительности же эстетической невозможностью: это мнение лишь немногих филологов. Большинство же утверждает, что общему плану такого произведения, как «Илиада», принадлежит одна личность и что эта личность и есть Гомер. С первым следует согласиться, но второе, с учетом сказанного ранее, я должен отрицать. Кроме того я сомневаюсь, чтобы большинство пришло к признанию первого пункта исходя из следующего соображения.

План такого эпоса, как «Илиада», является не единым целым, не организмом, а нанизыванием, продуктом мышления, действующего по эстетическим правилам. Несомненно, масштаб величия художника состоит в том, сколько он может за один раз окинуть взором и ритмически оформить. Бесконечное богатство картин и образов в гомеровском эпосе, вероятно, делает невозможным такой общий взгляд. Там же, где нельзя художественно окинуть взором, обыкновенно подбирают понятие к понятию и придумывают их порядок согласно логической схеме.

Все это удастся с тем большим совершенством, чем увереннее упорядочивающий художник будет владеть основными эстетическими законами; более того, он сумеет породить иллюзию, будто бы в особенно сильный момент целое предстало перед ним как наглядное целое.

«Илиада» не венок, но гирлянда из цветов. В одну раму поместили как можно больше картин, однако состави-

тель совсем не заботился о том, чтобы их группировка была приятной и ритмически прекрасной. Он знал, что никто не принимает во внимание целого, а только частности. Упомянутое нанизывание, как проявление мало развитого и еще менее понятного и почитаемого всеми *художественного разума*, не могло быть делом самого Гомера, эпохальным событием. Напротив, план есть самый поздний продукт, он гораздо моложе славы Гомера. Таким образом, те, что доискиваются «первоначального и совершенного плана», ищут призрак: ведь планомерность появилась именно в тот момент, когда опасный путь устной традиции был только что закончен. Искажения, возникшие на этом пути, не могли коснуться плана, не включенного в передаваемый материал.

Впрочем, относительное несовершенство плана ни в коем случае не доказывает, что следует отличать личность его составителя от личности настоящего поэта. Более чем вероятно, что все сделанное в те времена с сознательным эстетическим намерением бесконечно уступало отдельным песням, прорывающимся наружу с инстинктивной силой. Можно даже пойти еще дальше: если сравнить между собой большие, так называемые киклические, эпосы, то окажется, что неоспоримая заслуга составителя плана «Илиады» и «Одиссеи» заключается в достижении относительной высоты в сознательной технике компоновки; эту заслугу мы изначально склонны приписывать тому, кого считаем первым в области инстинктивного творчества. Все те якобы значительные, но в целом чрезвычайно субъективно оцениваемые слабости и признаки порчи, на которые привыкли смотреть как на окаменелые остатки периода традиции, – не являются ли они почти необходимым злом, которому должен был уступить гениальный поэт в великолепно задуманном, почти беспримерном и неизмеримо трудном составлении целого?

Очевидно, что осознание полного различия между инстинктивным и сознательным мастерством изменяет и постановку вопроса в гомеровской проблеме – и, как я полагаю, проливает на нее свет. Мы верим в одного великого поэта «Илиады» и «Одиссеи» – но *не в то, что Гомер был этим поэтом.*

Это решение уже дано. Век, который изобрел многочисленные басни о Гомере, сочинил миф о состязании Ге-

сиода с Гомером и считал все киклические поэмы принадлежащими последнему, – тот век, произнося имя «Гомер», ощущал не эстетическую, а материальную уникальность. Для него Гомер стоит в одном ряду с именами таких художников, как Орфей, Эвмолп, Дедал, Олимп, вместе с мифологическими изобретателями новой художественной ветви, которым с благодарностью будут посвящены все позднейшие плоды, выросшие на ней.

Тот удивительнейший гений, которому мы обязаны «Илиадой» и «Одиссеей», также принадлежит к этому благодарному потомству: он тоже принес свое имя в жертву на алтарь древнего отца героического эпоса – Гомера.

До этого момента, строго избегая всяких подробностей, я старался изложить вам, милостивые государи, главные философские и эстетические черты проблемы личности Гомера – предполагая, что основные формации сильно разветвленного, изрезанного глубокими ущельями горного кряжа, известного нам как гомеровский вопрос, могут быть резче и яснее всего продемонстрированы с высоты и с как можно более далекого расстояния. В то же время мне кажется, что благодаря этому примеру я напомнил и о двух фактах тем друзьям древности, которые охотно упрекают нас, филологов, в недостатке уважения к великим понятиям и в непродуктивной жажде разрушения. Во-первых, те «великие» понятия, например понятие о Гомере как о едином, неприкосновенном и нераздельном творческом гении, в довольфовский период были, в сущности говоря, чересчур обширными, а потому совершенно пустыми внутри и ломающимися от грубого прикосновения. Если нынешняя классическая филология возвращается к тем же понятиям, то это лишь на вид старые мехи; в действительности же все стало новым: и мехи, и дух, и вино, и слово. Во всем чувствуется, что филологи прожили вместе с поэтами, мыслителями и художниками почти столетие. Вот почему тот холм из пепла и шлака, на который некогда указывали как на классическую древность, превратился теперь в плодородное, тучное поле.

И еще об одном факте хотел бы я во всеуслышание заявить тем друзьям древности, что недовольно отворачиваются от классической филологии. Вы почитаете в слове и обра-

зе бессмертные шедевры эллинского духа и во многом считаете себя богаче и счастливее каждого из тех поколений, которые были их лишены. Не забывайте же, что некогда весь этот волшебный мир лежал погребенный, засыпанный высокими, как горы, предубеждениями; не забывайте, что для воскрешения этого мира понадобились кровь, и пот, и неустанная работа мысли бесчисленных представителей нашей науки. Конечно, филология не творец того мира и не композитор той бессмертной музыки; но разве это не заслуга, и притом большая, – быть хотя бы виртуозным исполнителем и заставить впервые прозвучать музыку, так долго лежавшую в углу, нерасшифрованную и забытую? Кем был Гомер до смелого достижения Вольфа? Добродушным старцем, в лучшем случае известным под ярлыком «природного гения», во всяком случае – дитя варварского века, полное погрешностей против хорошего вкуса и добрых нравов. Послушаем, как еще в 1783 году превосходный ученый пишет о Гомере: «Где же этот милый человек? Почему он так долго оставался инкогнито? A propos,[1] не можете ли вы раздобыть мне его профиль?»

Благодарности мы требуем вовсе не во имя нас, ибо мы атомы, – но во имя самой филологии, не музы и не грации, но все же посланницы богов; подобно тому как музы снизошли к темным и несчастным беотийским крестьянам, так и она приходит в мир, полный мрачных образов и красок, самых глубоких и неизлечимых страданий, и рассказывает, утешая, о прекрасных, светлых образах богов далекой, туманной, счастливой волшебной страны.

Я закончил – и все же следует сказать еще несколько слов, и притом самого личного характера. Но повод моей речи меня оправдает.

Филологу тоже подобает подвести под краткую формулу кредо цель своего стремления и путь к нему; пусть же этой формулой будет следующее перевернутое мною высказывание Сенеки: «Philosophia facta est, quae philologia fuit»[2].

Тем самым я хочу сказать, что всякая филологическая деятельность должна быть окружена и обрамлена философ-

---

1 кстати говоря (*фр.*)

2 «Философией стало то, что [ранее] было филологией» (*лат.*)

ским мировоззрением, в котором все единичное и частное испаряется как ненужное и остается нетронутым лишь целое и однородное. Позвольте же надеяться, что с этим образом мыслей я не буду чуждым среди вас; дайте мне уверенность в том, что, работая вместе с вами в этом направлении, я буду в состоянии достойно оправдать исключительное доверие, оказанное мне властями этой общины.

Два публичных доклада о греческой трагедии

Доклад первый. Греческая музыкальная драма

В нынешнем нашем театральном искусстве следует усматривать отнюдь не просто реминисценции и отзвуки *драматических искусств Греции*: нет, в *эллинской* почве коренятся его *основные виды* – либо возросшие на ней *естественным образом*, либо возникшие вследствие *искусственного* заимствования. Лишь их *названия* претерпели многократные изменения и смысловые смещения: так и в средневековой музыке еще сохранялись подлинные греческие лады, и даже под греческими названиями, – правда, то, к примеру, чтó греки называли «локрийским» ладом, в церковной музыке получило название «дорийского». Подобную путаницу мы видим и в области драматургической терминологии: то, что афиняне понимали под *«трагедией»*, мы подводим всего лишь под понятие *«большой оперы»*, – по крайней мере, так поступил Вольтер в письме к кардиналу Квирини. Зато в наших трагедиях эллины не увидели бы почти ничего сравнимого со своей трагедией: им, всего скорее, показалось бы, что и композиция, и вся специфика Шекспировой трагедии копирует греческую так называемую *новую комедию*. Из *нее*, по прошествии огромного времени, и впрямь развились римская драма, романо-германские мистериальные и нравоучительные театральные представления и наконец Шекспирова трагедия: здесь можно видеть полную аналогию с театром Шекспира, *генеалогическое* родство внешних форм которого с формами новой аттической комедии не признать невозможно. И если мы распознали тут некое – разумеется, направленное вперед, длящееся тысячелетия – развитие, то надо признать, что подлинная античная трагедия, это творение Эсхила и Софокла, привито современному искусству нарочито. То, что у нас нынче зовется *оперой*, а на самом деле являет собою карикатуру античной музы-

кальной драмы, возникло путем простого копирования античности: лишенное бессознательной силы естественного влеченья, построенное по абстрактной теории, оно усвоило себе манеры искусственно порожденного гомункула, злобного кобольда нашего современного музыкального движения. Те благородные и высоко ученые флорентинцы, что в начале 17-го столетия дали жизнь опере, высказали откровенное намерение реставрировать *то* воздействие музыки на души, каким, по множеству красноречивых свидетельств, она обладала в античности. И это примечательно! Уже в первой мысли об опере сквозит погоня за эффектом. Подобные эксперименты подре́зали или по крайней мере тяжко повредили корни бессознательного, растущего из народной жизни искусства. На этом пути народная драма была вытеснена во Франции так называемой классической трагедией, то есть жанром, сложившимся в чисто ученом русле, – жанром, по мысли своих создателей заключающем в себе квинтэссенцию трагедии, трагедию в ее чистом виде. В Германии со времен Реформации природный корень драмы – масленичные карнавальные представления – тоже оказался подкопан; с тех пор не было ни одной попытки создать какой-нибудь новый национальный жанр, напротив, авторы думали и сочиняли по готовым чужеземным образцам. Ученость, осознанное знание и многознание – сущий тормоз на пути развития современных искусств: ведь всякий рост, всякое становление в царстве искусства должны вершиться в глубокой ночи. Из истории музыки известно, что здоровый рост греческой музыки внезапно оказался сильно замедлен и остановился совсем в раннем средневековье, когда оно в теории и на практике со всей ученостью принялось хвататься за старое. Результатом стала невероятная порча вкуса: в постоянных столкновениях мнимой верности традиции с естественным слухом дело дошло до того, что музыку принялись сочинять уже вовсе не для ушей, а для глаз. Глаза должны были теперь восхищаться контрапунктическим мастерством композитора: к ним должны были теперь обращаться выразительные возможности музыки. А как можно было этого добиться? Выписывали ноты цветом вещей, названных в тексте, – к примеру, зеленым, если речь шла о растениях, нивах, виноградниках, и багря-

ным, если упоминались солнце и свет вообще. То была литературная музыка, музыка для чтения. То, что здесь кажется нам столь явно нелепым, в той сфере, о которой я веду речь, будет сразу понято под тем же углом зрения, вероятно, лишь немногими. А я утверждаю, что известные нам Эсхил и Софокл известны нам лишь в качестве книжных поэтов, либреттистов, – а это значит, что они нам прямо-таки неизвестны. Ведь если в области музыки мы давно уже оставили позади музыку для чтения с ее ученой игрою теней, то в области поэзии неестественность книжного либретто царит так самовластно, что стоило бы крепко задуматься – и признаться себе, насколько мы, вероятно, неверно судим о Пиндаре, Эсхиле и Софокле, а потому по-настоящему их и не знаем. Называя их поэтами, мы считаем их как раз книжными поэтами: но именно этим мы перекрываем себе доступ к самому главному в них, которое открывается нам лишь в тот мощно окрыленный воображением час, когда *опера* вдруг предстает нашей душе столь идеализированной, что нам становится понятным, как воспринималась музыкальная драма в античности. Ведь как ни искривлены все соотношения в так называемой большой опере, в какой бы степени ни была она сама продуктом расточения, а не скопления, рабынею сквернейшего рифмоплетства и непристойной музыки, какой бы ложью и бесстыдством она ни оборачивалась, – а все же нет иного способа получить представление о Софокле, чем попытка разглядеть прообраз в этой карикатуре и в окрыленный час мысленно отбросить все искривляющее и искажающее. Получив такой воображаемый продукт, надо тщательно исследовать его, в каждой отдельной части сопоставляя его с тем, что́ нам известно об античности, дабы не переэллинствовать эллинов, выдумав произведение, какого никогда не бывало на свете. А опасность эта весьма велика. Ведь до недавнего времени для искусства считалось бесспорною аксиомой, что вся идеальная пластика должна быть бесцветной, что античная скульптура не допускала применения цвета. Очень медленно, при жесточайшем сопротивлении таких вот гиперэллинов, прокладывало себе дорогу представление о многоцветье античной пластики, согласно которому статуи изначально были вовсе не «обнаженными»,

а одетыми в платье из цвета. Подобным же образом весьма популярно положение эстетики, гласящее, что сочетание двух и больше искусств неспособно поднять эстетическое наслаждение на новую высоту, а, напротив, может только сделать из вкуса варварскую кашу. А доказывает это положение в лучшем случае только одно скверное современное обыкновение – наслаждаться не всею своей природой: мы словно расколоты на части отдельными замкнутыми в себе искусствами, и наслаждение получаем, тоже будучи частями, то как слушающие, то как смотрящие и т.д. Посмотрим же теперь, какой представляется та же античная драма в качестве общего искусства глубокомысленному Ансельму Фейербаху. «Не будет ничего удивительного, – говорит он, – если при глубоком избирательном сродстве отдельных искусств они наконец вновь сплавятся в монолитное целое – некую новую форму искусства. Олимпийские игры сплотили обособленные греческие племена в политическое и религиозное единство: так и драматическое праздничное представление подобно празднику воссоединения греческих искусств. Его прообраз можно видеть уже в тех храмовых праздниках, на которых пластическое появление бога перед благоговеющею толпой приветствовалось плясками и пением. Как там, так и здесь архитектура создает раму и фундамент, благодаря которым высшие поэтические сферы зримо отделяют себя от действительности. Театральные декорации дают нам представление о работе художников и всей прелести, свойственной многоцветью пышных сценических одеяний. Душою целого завладело искусство поэзии, но опять-таки не в качестве отдельного вида искусства: так, в храмовом богослужении оно представало гимном. А столь важные в греческой драме рассказы ангелов и эксангелов или даже самих действующих лиц ведут нас назад, к эпосу. Место лирической поэзии – в сценах страсти и в хоре, и притом во всем объеме ее проявлений – от непосредственного извержения чувства в интермедиях, от нежнейшего цветения песни и вплоть до гимна и дифирамба. Декламацией, пением под игру на флейте и мерным шагом танца этот круг замыкается еще не полностью. Ибо если поэзия являет собою глубочайшую основную стихию драмы, то в этой новой для себя форме с нею встречается пла-

стическое искусство». Таково мнение Фейербаха. Сталкиваясь с таким произведением искусства, мы сперва должны научиться наслаждаться им всем своим существом, причем следует опасаться, что мы, даже оказавшись лицом к лицу с подобным произведением, станем разлагать его на составляющие, только чтобы воспринять его. Я даже думаю, что иной из нас, вдруг попав на настоящее театральное представление в Афинах, первым делом воспринял бы его как совершенно экзотический и варварский спектакль. И причин тому множество. При ясном свете солнца, без каких бы то ни было таинственных эффектов вечерних сумерек и искусственного освещения, во всей силе живого присутствия увидел бы он перед собою огромное открытое пространство, полное людей: все взоры направлены вниз, на группу мужчин в масках, на их причудливые движения, и на несколько кукол много выше человеческого роста, расхаживающих взад и вперед по длинной и узкой сцене в очень медленном темпе. Ибо никак иначе, чем куклами, не назовешь эти создания, что, стоя на ходулях своих котурн, в огромных, превышающих размер головы, пестро раскрашенных масках, с неестественно подбитыми ватой туловищем, руками и ногами, едва могут передвигаться, придавленные бременем ниспадающих и волочащихся за ними одеяний и надетого на голову убранства. К тому же они вынуждены говорить и петь сквозь широко отверстые рты своих масок как можно громче, чтобы их было отчетливо слышно толпе зрителей, насчитывающей больше чем 20 000 человек: вот уж поистине героическое свершение, сравнимое с тратою сил участника Марафонской битвы. Но наше изумление возросло бы еще, когда бы мы узнали, что каждый из этих певцов-актеров должен был при полном напряжении произнести и спеть 1600 стихов, в том числе по меньшей мере шесть больших или маленьких партий, в течение 10 часов кряду. И все это – перед публикой, не прощавшей ни одной передержки в тоне, ни одного неверного ударения, – в Афинах, где, по словам Лессинга, даже у черни был вкус тонкий и разборчивый. Какую за всем этим нужно видеть концентрацию и тренированность всех способностей, какую терпеливую подготовку, какое благоговение и энтузиазм перед лицом артистического задания, короче говоря, какой иде-

альный артистизм! Такие задания были только для благороднейших граждан, здесь марафонский боец не терял лица даже в случае неудачи, здесь актер, в своем костюме изображающий воспарение над будничной человеческой жизнью, и сам ощущал взлет, в котором патетические, веские слова Эсхила становились его естественным языком.

Но такая высокая торжественность была свойственна не только актеру – ее испытывал и *слушатель*: и его охватывало сверхобычное, долгожданное настроение праздника. Тогдашних мужчин побуждало спешить в театр отнюдь не боязливое желание бежать от скуки, стремление любой ценой на несколько часов избавиться от себя и от своей ничтожности. Греки бежали от столь привычной для них рассеивающей публичности, от жизни на рынке, на улице и в судебных палатах, к торжественности театрального действа, вливавшего в их души покой, приглашавшего к собранности. Не так поступали древние германцы, жаждавшие развеяться, коль скоро они вырывались из замкнутого круга своей душевной жизни, и находившие истинное увеселение и развлечение в судебном речеговорении, каковое именно поэтому и задавало форму и атмосферу их драматическим творениям. А вот души афинян, приходивших посмотреть исполнявшиеся во время Великих Дионисий трагедии, еще заключали в себе что-то от той стихии, которая и породила трагедию. Эта стихия – предельно мощно рвущийся кверху порыв весны, бушевание и неистовство смешанных ощущений, какие охватывают все первобытные народы и самую природу, когда близится весна. Как известно, наши масленичные карнавальные представления и маскарадные шествия изначально были такими весенними праздниками, лишь под давлением церкви немного отодвинутыми в календарном измерении назад. Все в них – глубочайший инстинкт: чудовищные дионисовские оргии Древней Греции аналогичны средневековым пляскам св. Иоанна и св. Вита, участники которых растущими, подобно снежным комьям, толпами двигались от города к городу с плясками, пением и прыжками. И пусть нынешняя медицина толкует это явление как одну из свойственных средневековью эпидемий: мы будем стоять лишь на том, что античная драма родилась из такой эпидемии и что если современные

искусства *не* проистекают из подобного таинственного родника, то это для них бедствие. Когда драма только зачиналась и беспорядочно рыскающие толпы людей, одетых в наряды сатиров и силенов, с лицами, вымазанными сажей, суриком и иными растительными соками, с цветочными венками на головах, бродили по полям и лесам, это не было ни озорством, ни намеренной распущенностью: всевластное, внезапно сказавшееся воздействие весны повышает здесь уровень жизненных сил до такого преизбытка, что всюду возникают экстатические состояния, видения и вера в собственную чародейную неуязвимость, – и вот толпы существ, составляющих как бы единую душу, выходят на дороги. Это и есть колыбель драмы. Ведь она начинается отнюдь не с того, что человек, переодевшись, стремится вызвать у других иллюзию, а, напротив, с того, что он оказывается вне себя, что он верит в свою преображенную чарами природу. В таком состоянии исступленности, экстаза остается сделать только одно: не возвращаться в себя, а переходить в какое-то другое существо, и тот, кто так поступает, ведет себя, как зачарованный. Поэтому-то, в конечном счете, созерцая драму, мы и проникаемся столь глубоким потрясением: мы видим, как заходила земля под ногами, как зашаталась вера в нерушимость и строгую замкнутость индивида в себе. И как дионисовский энтузиаст верит в свое превращение, в прямую противоположность «бумаге» из «Сна в летнюю ночь», так и драматический поэт верит в реальность своих созданий. Тот, у кого этой веры нет, может, конечно, потрясать тирсом и оставаться при этом дилетантом, – но он никогда не будет подлинным служителем Диониса, вакхантом.

Кое-что от этой дионисовской природной жизни еще оставалось и в душах зрителей в период расцвета аттической драмы. Они ничем не напоминали ленивую, расслабленную публику, по абонементу посещающую ежевечерние спектакли, приходящую с усталой, потрепанной душой, дабы тут, в театре, позволить себе эмоции. В противоположность этой публике, являющей собою смирительную рубашку для нашего нынешнего театра, у афинских зрителей, опускавшихся на скамьи театра, еще были при себе свежие, утренние, празднично приподнятые чувства. Простое еще не

было для них простым. Их эстетическая выучка сводилась к воспоминаниям о прежних удачных представлениях, а вера в драматургический гений своего народа была безгранична. Но самое главное – им так редко доводилось пригублять напиток трагедии, что всякий раз они словно отведывали его впервые. Сюда очень хорошо подходит мысль самого значительного из ныне живущих зодчих, относящаяся к потолочным фрескам и расписным сводам, которую я хочу здесь привести. «Нет ничего более выгодного для произведения искусства, – говорит он, – чем отрешенность от вульгарного непосредственного соприкосновения с обычным и от привычной человеческой оптической оси. Зрительные нервы так притупляются привычкой смотреть под удобным углом зрения, что всю прелесть и игру красок и форм воспринимают словно сквозь туман». Безусловно позволительно усматривать тут некоторую аналогию с нечастым наслаждением драмой: и картинам, и драмам идет только на пользу, если их созерцают, находясь в несколько необычном состоянии и строе чувств, – пусть даже речь не идет о древнеримском обычае смотреть представления стоя.

Пока мы занимались лишь актером и зрителем. А вот и третий, на кого нам надо направить внимание, – поэт. Я понимаю тут это слово в его широчайшем смысле, так же, как понимали его и греки. Нет сомнений, что греческие трагики оказали огромное воздействие на новейшее искусство лишь в качестве либреттистов: но хотя это и верно, я держусь убеждения, что если бы нам довелось по-настоящему и полно воспринять какую-нибудь Эсхилову трилогию, с аттическими актерами, публикой и поэтами, то это попросту раздавило бы нас, потому что ясно показало бы нам человека-артиста во всем совершенстве и гармонии, в сравнении с которыми наши великие поэты выглядели бы, словно прекрасно начатые, но не законченные изваяния.

Задачи перед драматургами греческой античности ставились наисложнейшие: та вольность, какою пользуются наши театральные авторы в выборе сюжетов, количестве действующих лиц и бесчисленных других вещей, аттическим знатокам искусства показалась бы просто распущенностью. Все греческое искусство пронизано гордым законом, гласящим, что задачей свободного человека может быть

только самое трудное. К примеру, авторитет и репутация произведения пластического искусства зависели главным образом от трудности обработки, от неподатливости пошедшего в дело материала. К особым трудностям, в силу которых дорога к славе в области драматургии всегда была не слишком широкой, относится ограниченное число актеров, обязательность хора, узкий круг мифов, но прежде всего – доблести пятиборца, то есть необходимость обладать творческой одаренностью на поприще поэзии и музыки, орхестики и режиссуры, а вдобавок актерского мастерства. Наших драматургов неизменно спасает новизна, то есть интересный сюжет, избранный ими для своих пьес. Их расчет такой же, какой и у итальянских импровизаторов, доводящих свою новую историю до кульминации, а внимание слушателей – до предельного напряжения: в этот момент они уже уверены, что все дослушают до конца. Удерживать зрителя до самого конца, подхлестывая его интерес, – для греческих трагиков дело невозможное: все сюжеты их шедевров были давным-давно известны наперечет, их, в эпическом ли, в лирическом ли жанре, все слушатели знали назубок с раннего детства. Разбудить подлинный интерес – для какого-нибудь «Ореста» или «Эдипа» это уже было подвигом: но как же ограниченны, как деспотично сужены оказывались средства, которые позволялось пускать в ход для пробуждения интереса! Здесь внимание привлекает в первую очередь хор – для античных поэтов он был так же важен, как для французских трагиков благородные персонажи, помещавшиеся по бокам сцены и в некотором смысле будто преображавшие подмостки в приемную князя. И как французские трагики в угоду этому странному, и не участвующему в действии, и все же участвующему в нем «хору», не смели менять декорации, как подгонялись к нему сценический язык и жесты, так же античный хор требовал в любой драме публичности действия от его начала до самого конца, требовал открытого со всех сторон пространства как места действия трагедии. Это отчаянное требование: ведь трагическое деяние и его подготовка как раз не имеют обыкновения разыгрываться у всех на глазах – они лучше всего произрастают в потемках. Всё публично, всё при ярком свете дня, всё на виду у хора – это было жестокое

требование. И не то чтобы кто-то когда-то высказал это требование, руководствуясь своей эстетической изобретательностью: нет, эта ступень была достигнута в ходе длительного развития драмы, и на ней укрепились под воздействием инстинкта, властно повелевшего именно тут решать порядочную задачу для порядочного гения. Ведь известно, что изначально трагедия была ничем иным, как большим хоровым песнопением: но эти-то исторические сведения на самом деле и дают ключ к решению столь странной проблемы. Основное и общее воздействие античной трагедии на зрителей в эпоху ее расцвета все-таки зиждилось на хоре: он оставался тем фактором, с которым приходилось считаться, который нельзя было обойти стороной. Той ступени, на которой приблизительно от Эсхила до Еврипида держалась драма, было свойственно то, что хор был оттеснен как раз ровно настолько, чтобы придавать действию только общий колорит. Еще один шаг – и сцена возобладала над орхестрой, колония – над метрополией; диалектика сценических персонажей и их арии вышли на передний план и заслонили имевший до той поры силу закона общий хорически-музыкальный характер драмы. Этот шаг был сделан, и Аристотель, на глазах которого это произошло, зафиксировал его в своем знаменитом определении, только сбивающем с толку и совсем не ухватывающем суть Эсхиловой драмы.

Итак, разрабатывая драматический сюжет, поэт должен был первым делом придумать группу мужчин или женщин, тесно связанных с действующими лицами: после этого следовало найти клапаны, способные дать выход лирико-музыкальным массовым эмоциям. Поэт в каком-то смысле воспринимал действующих лиц с точки зрения хора, а с ним вместе и афинская публика: мы же, у которых есть только либретто, глядим на хор с точки зрения сцены. Значение хора невозможно исчерпать одним сравнением. Если Шлегель назвал его «идеальным зрителем», то это значит лишь, что поэт, показывая, как смотрит на события хор, в то же время дает понять, как, с его точки зрения, должен смотреть на них зритель. Но это верно характеризует лишь одну сторону дела: важнее всего, что через хор, словно через рупор, протагонист с колоссальным усилением доносит свои переживания до зрителя. Хотя хор состоит из множе-

ства участников, но в музыкальном отношении он представляет собою не толпу, а всего лишь одно огромное, наделенное сверхъестественными легкими существо. Здесь не место указывать на то, какая этическая идея заложена в унисонной хоровой музыке греков: она составляет разительную противоположность истории христианской музыки, в которой гармония, этот истинный символ множества, доминировала так долго, что чуть было не задушила мелодию, так что пришлось открывать ее заново. Именно хор очерчивал границы для разгулявшегося в трагедии воображения поэта: религиозные хоровые пляски с их торжественным анданте ограничивали чрезмерную изобретательность поэтов, в то время как английская трагедия с ее фантастическим реализмом, лишенная таких ограничений, вела себя гораздо необузданней, дионисичней, но, в сущности, и меланхоличней, уподобляясь в этом бетховенскому аллегро. У хора было множество крупных поводов для лирико-патетических излияний – это фактически важнейшая норма домашнего хозяйства древней драмы. Но она легко выполнялась даже в самых мелких разделах пьесы: потому-то у греков невозможно найти ничего запутанного, интригующего, ничего хитро и искусно скомбинированного, короче говоря, ничего такого, что характерно как раз для новых трагедий. В античной музыкальной драме не было ничего такого, что приходилось бы вычислять: там даже хитрость отдельных героев мифа была какой-то простодушно-честной. Никогда, даже у Еврипида, театр не превращался в шахматы: а ведь что-то похожее на шахматы стало основною чертой так называемой новой комедии. Поэтому некоторые драмы древних греков по своему простому строению подобны одному *единственному* акту наших трагедий, причем, как правило, пятому акту, где действие укороченными, быстрыми шагами ведет к катастрофе. Французской классической трагедии, знавшей свой прообраз – греческую музыкальную драму – именно лишь как либретто и испытывавшей трудности с введением хора, пришлось впустить в себя некую совершенно новую стихию, только бы выдержать пять предписанных Горацием актов: этим балластом, без коего названный вид искусства не отваживался выйти в море, была интрига, то есть головоломка для рассудка и место

встречи *мелких*, по сути дела лишенных трагизма страстей, – тем самым оно по своему характеру сильно уподоблялось новой аттической комедии. В сравнении с нею в древней трагедии было мало действия и напряженности: можно даже сказать, что на ранних стадиях ее развития она была ориентирована вовсе не на действие, *δρᾶμα*, а на переживание, *πάθος*. Действие было добавлено лишь с введением диалога: а всякое подлинное и серьезное деяние даже в эпоху расцвета драмы не выводилось на открытую сцену. Чем же иным была трагедия изначально, если не объективною лирикой, песнью, исполнявшейся с точки зрения определенных мифических существ, к тому же в подходящих для них костюмах? Сперва сам певший дифирамб хор мужчин, переодетых сатирами и силенами, должен был показать, чтó привело его в такое возбуждение: для этого он указывал на моментально узнаваемую слушателями подробность из истории борьбы и страданий Диониса. Позднее была введена фигура самого этого божества, и притом с двойною целью: во-первых, чтобы он мог самолично поведать о своих приключениях, в центре которых он и стоит и которые-то и побудили его свиту к живейшему участию. Во-вторых, на фоне страстных хоровых партий Дионис в каком-то смысле выглядит живым образом, живым изваянием бога: в античном актере и впрямь было что-то от Моцартова Каменного гостя. Один современный историк музыки делает по этому поводу следующее верное замечание. «В нашем переодетом актере, – говорит он, – мы видим естественного человека, а греки видели в трагической маске человека искусственного, если угодно, стилизованного под героя. Благодаря нашим глубоким сценическим площадкам, нередко вмещающим до сотни действующих лиц, представления превращаются в цветные картины, живые до предела. Узкая же античная сцена с ее близким задником делала немногочисленные, мерно движущиеся фигуры живым барельефом или ожившими мраморными группами с храмовых фронтонов. Если бы каким-то чудом ожили мраморные изображения битвы между Афиной и Посейдоном с фронтона Парфенона, они, верно, говорили бы на языке Софокла».

Вернусь к намеченной выше точке зрения – что акцент в греческой драме падает на переживание, а не на действие;

теперь будет понятней, почему я думаю, что мы *неизбежно* несправедливы к Эсхилу и Софоклу, что мы по-настоящему их и *не знаем*. Ведь у нас нет никакого мерила, которое мы могли бы приложить к суждению аттической публики о поэтическом творении, поскольку мы не знаем или почти ничего не знаем о том, каким образом переживание, то есть эмоциональная жизнь в ее излияниях вообще, становилось захватывающим впечатлением. Мы не сведущи в греческой трагедии, потому что добрая доля основного ее эффекта заключалась в той стихии, которая до нас не дошла, – в музыке. К месту, занимаемому музыкой в древней драме, целиком и полностью относится то, что Глюк в своем знаменитом предисловии к «Алкесте» выразил в виде требования. Музыка должна поддерживать поэзию, подчеркивать эмоциональную выразительность и захватывающие повороты действия, не прерывая его и не затемняя ненужными украшениями. Она должна быть для поэзии тем, что́ являют собою теплота красок и удачное смешение света и тени для правильного, гармоничного рисунка, – они служат лишь для того, чтобы придавать жизнь фигурам, не разрушая их очертаний. Итак, музыку следует применять исключительно как средство для достижения цели: ее задачею было претворить переживание бога и героя в сильнейшее сопереживание зрителей. Так вот, у поэтического слова та же задача, но решить ее слову куда труднее: оно может делать это лишь окольным путем. Слово воздействует прежде всего на сферу понимания, и только исходя из нее – на ощущение, причем довольно часто, учитывая протяженность пути, оно так и не достигает своей цели. Музыка же сразу попадает в сердце, поистине будучи всеобщим языком, внятным повсюду.

Правда, и по сей день распространены взгляды на греческую музыку, гласящие, будто она всего менее была таким общепонятным языком, а, напротив, образует мир звуков, изобретенный при помощи ученых методов, выведенный из акустических доктрин и совершенно нам чуждый. В этой области все еще там и сям носятся, к примеру, с суеверием, гласящим, что большая терция в греческой музыке воспринималась как диссонанс. От подобных представлений надо избавиться совершенно, всегда имея в виду, что музыка греков гораздо ближе нам по ощущению, чем музыка средне-

вековья. Дошедшие до нас композиции древних своей терпкой ритмикой живо напоминают наши народные песни: но ведь из народной песни и произросла вся античная поэзия и музыка. Есть еще, правда, чисто инструментальная музыка – но она давала простор лишь для виртуозничанья. Настоящему греку неизменно слышалось в ней что-то жутковатое, импортированное из азиатского чужеземья. Подлинно греческая музыка – музыка исключительно вокальная: естественные узы, связующие язык слов и звуков, в ней еще не порвались – они были крепки настолько, что поэт всегда сам писал музыку к своей песне. Песня не была известна грекам в иной форме, чем пение: но даже слушая ее, они ощущали глубочайшее единство слова и звука. Мы, выросшие под воздействием современного порвавшего все узы искусства, <то есть> обособившихся друг от друга искусств, уже не умеем наслаждаться одновременно музыкой и текстом. Ведь мы привыкли воспринимать их как раз эстетически раздельно – текст при чтении (и потому не доверяем себе, читая наизусть стихотворение или глядя на сценическое действие, и хотим держать в руках книгу с текстом), а музыку – при прослушивании. Мы даже самый нелепый текст считаем сносным, если только музыка хороша: какой-нибудь грек же усмотрел бы в этом самое что ни на есть настоящее варварство.

Помимо только что названного близкого родства поэзии и искусства звука античной музыке свойственны еще две характерные черты: ее простота, даже бедность в области гармонии, и ее богатство ритмическими выразительными средствами. Выше я уже упомянул, что хоровое пение отличалось от сольного лишь количеством поющих и что лишь аккомпанирующим инструментам дозволялось весьма ограниченное многоголосие, то есть гармония в нашем смысле этого слова. Самым важным требованием было донести до *понимания* содержание исполнявшейся песни – и если слушатель действительно понимал хоровую песнь Пиндара или Эсхила с ее отважными метафорами и скачками мысли, то это предполагает изумительное исполнительское мастерство, а одновременно крайне своеобразную акцентуацию и ритмику. Музыкально-ритмическое членение целого, развивавшееся в строжайшем соответствии с текстом, сопро-

вождалось, с другой стороны, танцевальным развитием – орхестикой как внешним выразительным средством. В движениях хоревтов, словно рисовавших перед зрителями арабески на широкой площадке орхестры, можно было увидеть ставшую в известном смысле зримой музыку. Если музыка усиливала воздействие поэзии, то орхестика объясняла музыку. Значит, перед поэтом и композитором одновременно вставала еще одна задача – быть одаренным балетмейстером.

Здесь надо сказать о границах, положенных музыке в драме, кое-что еще. Более глубокий смысл этих границ как ахиллесовой пяты античной музыкальной драмы, поскольку от них и начинается процесс ее разложения, сейчас разбираться не будет – я намерен обсудить упадок античной трагедии, а с ним и только что затронутый пункт, в своем следующем докладе. Здесь достаточно привести лишь один факт: не все сочиненное могло петься – кое-что, как и в нашей мелодраме, время от времени декламировалось под инструментальный аккомпанемент. Но эту декламацию следует представлять себе только как полуречитатив, характерный гремящий звук которого не вносил раздвоенности в музыкальную драму; напротив, доминирующее воздействие музыки сильно сказывалось и на декламации. Своего рода отзвук этого речитативного тона – так называемый литургический тон, в котором у католиков читают в церкви евангелия, послания, некоторые молитвы. «Читающий священник меняет голос на знаках препинания и в конце фраз – это обеспечивает ясность исполнению и в то же время предотвращает монотонность. Но в важнейшие моменты священной драмы голос священника повышается, и «Отче наш», префация, бенедиктус псалмодируются.» Вообще многое в ритуале торжественной мессы напоминает о греческой музыкальной драме, разве что в Греции все было намного светлее, солнечней, вообще прекрасней, но зато и не столь сердечно и без загадочной, бесконечной символики христианской церкви.

На этом, почтеннейшее собрание, я заканчиваю свой доклад. Выше я сравнил творцов античной музыкальной драмы с пентатлетами, пятиборцами: другое сравнение ближе разъяснит нам значение такого музыкально-драматического пятиборья для всего античного искусства. Эсхил име-

ет первостепенное значение в истории античного костюма, поскольку ввел свободную драпировку, изысканность, роскошь и прелесть головного убранства, а до него греки варварствовали, и ведать не ведая о свободной драпировке. Греческая музыкальная драма для всего искусства древних и есть такая свободная драпировка, преодолевающая всю скованность, всю изолированность обособленных искусств: на их общем празднике жертвоприношения гимны пелись красоте *и* одновременно отваге. Скованность, но все же прелесть, многообразие, но все же простота, множество искусств в их высочайших свершениях, но все же *единое* произведение искусства, – вот что такое античная музыкальная драма. Но тому, кто, глядя на нее, вспомнит идеал нынешнего реформатора искусства, придется заодно сказать себе, что его произведение искусства будущего – вовсе не блистательный и притом обманчивый мираж: то, чего мы ждем от будущего, некогда уже было действительностью, было в прошлом, отстоящем от нас больше чем на две тысячи лет.

Доклад второй. Сократ и трагедия

Греческая трагедия погибла иначе, чем все более древние родственные ей виды искусства: она почила трагически, в то время как те приняли вполне прекрасную смерть. Ведь если в идеальном естественном состоянии подобает испускать последнее дыхание без агонии и в окружении прекрасного потомства, то конец тех, более древних видов искусства, рисуется нам как раз такою идеальной картиной; они расстаются с жизнью и сходят в гроб – а их еще более прекрасная поросль уже мощно подъемлет главу. А вот по смерти греческой музыкальной драмы образовалась чудовищная, для всех разительная пустота; всюду носились с мыслью, что погибла сама поэзия, всюду в шутку посылали в Аид ее зачахших и отощавших эпигонов, дабы те подкрепились там крошками со стола прежних корифеев. Ощущалась, как выражается Аристофан, такая жгучая тоска по последнему из великих покойников, какая внезапно со страшною силой охватывает человека по кислой капусте. Однако когда и впрямь зацвел новый вид искусства, чтивший в трагедии свою предшественницу и наставницу, стало до ужаса очевидно, что он, правда, несет на себе черты своей матери, но те самые, которые проступили на ее лице во время долгой агонии. Имя этой агонии, выпавшей на долю трагедии, – Еврипид, а народившийся вид искусства известен как новая аттическая комедия. В ней трагедия продолжала жить как фигура выродившаяся, как памятник ее отчаянно трудной и тяжкой кончины. –

Известно великое почтение, которым пользовался Еврипид у поэтов новой аттической комедии. Один из наиболее именитых, Филемон, заявил: он-де с удовольствием согласился бы, чтобы его повесили, лишь бы увидеть Еврипида в подземных чертогах, – если бы только верил в то,

что покойник может общаться и мыслить. Но то, что было общего у Еврипида с Менандром и Филемоном и что служило этим последним столь ярким образцом, можно свести к одной краткой формуле: они ввели зрителя на сцену. До Еврипида сценические образы воплощались в людях героического типа, по которым сразу было видно их происхождение от богов и полубогов древней трагедии. Зритель усматривал в них идеальное прошлое эллинства, а вместе с тем и реальность всего того, что в возвышенные мгновения волновало и его душу. Начиная с Еврипида зритель проник на сцену, и этот зритель был человеком реальной, повседневной жизни. Зеркало, прежде отражавшее только великие и отважные черты, стало более точным и тем самым более пошлым. Роскошные одеяния словно сделались более прозрачными, маски – полумасками: в этом ясно проступали формы будничной жизни. Истинно типический образ эллина – фигура Одиссея – был возвышен Эсхилом до прометеевского, великодушного, хитроумно-благородного характера: под руками же новых поэтов он опускается до роли добродушно-лукавого домашнего раба и в таком виде, как отважный интриган, часто выступает главным узлом всей драмы. Если Еврипид в Аристофановых «Лягушках» ставит себе в заслугу, что изнурил трагическое искусство водолечением, лишив его тяжести, то это относится в первую очередь к фигурам героев: на Еврипидовой сцене зритель видел и слышал в общем и целом собственного двойника, пусть даже закутанного в роскошные одежды риторики. Вся идеальность отступила назад, в слово, бежав из мысли. Но именно в этом мы ощущаем блистательную и бросающуюся в глаза сторону Еврипидова обновления сцены: народ научился у него говорить; он хвалится этим даже в препирательстве с Эсхилом: уж теперь он-де

> ...научил для красоты стихов брать угломеры
> И верные отвесы, думать, видеть, ухищряться, –
> Любить, увертки делать, понимать все, зло предвидеть
> И все обдумывать.

Благодаря ему стал раскованным язык новой комедии – а до Еврипида было неизвестно, как, соблюдая приличия,

будни могли бы говорить со сцены. Буржуазное среднее сословие, на которое Еврипид возлагал все свои политические надежды, теперь получило слово и себе – а ведь до сей поры в трагедии полубоги, в старой комедии – пьяные сатиры или полубоги были учителями иностранного языка.

Выводил я
На сцене жизнь домашнюю, которою живем мы,
В чем все могли меня критиковать: ведь эти люди,
Жизнь эту зная, и могли ценить мое искусство.

Мало того, он похваляется тем, что,

Конечно, я об этаких делах
Афинян думать научил и ввел
В искусство размышленье и расчет.
Теперь уж всякий думает о всем
И размышляет; домом правят все
Уж лучше, нежель прежде было то;
Разузнают, как это обстоит,
Где это у меня, кто это взял?

Подготовленная таким образом и просвещенная толпа и была тем, что породило новую комедию, эти драматические шахматы с их острым удовольствием от ловких проделок. Еврипид стал своего рода хормейстером для этой новой комедии, разве что на сей раз пришлось обучать хор *зрителей*. Как только тот запел на еврипидовский лад, драма сделалась драмой задолжавших барчуков, легкомысленно-добродушных стариков, гетер в стиле Коцебу, домашних рабов прометеевского склада. Хормейстера же Еврипида начинают осыпать беспрестанными хвалами; кое-кто даже предпочел бы принять смерть, лишь бы поучиться у него еще, если б только не узнал, что трагические поэты столь же мертвы, как и трагедия. Но с нею вместе эллины отказались от веры в свое бессмертие – от веры не только в идеальное прошлое, но и в идеальное будущее. Слова из известной эпитафии – «в старости беззаботен и с причудами» – относятся и к состарившемуся эллинству. Его верховные божества отныне – настоящий момент и острое словцо; пя-

тое сословие – рабы – приходит теперь, по крайней мере в умонастроениях, к владычеству.

Подобная ретроспектива весьма располагает к искушению выдвинуть против Еврипида как мнимого совратителя народа несправедливые, но горячие обвинения, увенчав их, к примеру, Эсхиловыми словами: «Каких только идущих от него зол *не* приписывают себе!» Но какие бы пагубные воздействия ему ни приписывались, остается несомненным фактом одно – что Еврипид действовал совершенно честно, а всю свою жизнь великодушно принес в жертву идеалу. В манере, с какою он атаковал чудовищную пагубу, которую, казалось ему, распознал, с какой в одиночку противился ей, употребив на это все силы своего таланта и своей жизни, вновь восстает перед нами геройский дух давней эпохи Марафона. Можно даже сказать, что у Еврипида поэт сделался полубогом, после того как он же сам изгнал этого последнего из трагедии. А та чудовищная пагуба, которую, казалось ему, он распознал и которую столь геройски атаковал, была упадком музыкальной драмы. Но в чем же увидел Еврипид упадок музыкальной драмы? В трагедии Эсхила и Софокла, своих старших современников. И это в высшей степени поразительно. Разве он тут не ошибался? Разве не был несправедлив по отношению к Эсхилу и Софоклу? Не была ли, может быть, именно его реакция на мнимый упадок началом конца? Вот какие вопросы немедля начинают тесниться у нас на устах.

Еврипид был одиноким мыслителем, совсем не во вкусе заправлявшей тогда толпы, у которой он возбуждал недоверие как угрюмый чудак. Удача улыбалась ему так же мало, как и толпа: а поскольку трагическим поэтам той поры удачу даровала именно толпа, то понятно, почему при жизни ему так редко удавалось стяжать лавры победителя в состязаниях трагических поэтов. Так что же заставляло этого одаренного поэта столь упорно плыть против течения? Что сбивало его с пути, по какому хаживали такие мужи, как Эсхил и Софокл, с пути, над которым светило солнце народного признания? Только одно: именно та самая вера в упадок музыкальной драмы. Но эту веру он обрел на театральных рядах. Он долгое время прекрасно видел, какая пропасть разверзлась между трагедией и афинскою публи-

кой. То, что для поэта было наиболее высоким и трудным, зритель воспринимал совсем не как высокое и трудное, а как нечто безразличное. А что-то случайное, вовсе не предусмотренное поэтом особо, внезапно поражало толпу. В раздумьях об этой несоразмерности между поэтическим замыслом и воздействием на толпу он постепенно пришел к новому виду искусства, основным законом которого было: «чтобы публика могла уразуметь, все должно быть вразумительным». К судилищу этой рационалистической эстетики теперь по очереди привлекались: прежде всего миф, затем типические характеры, драматургическая разработка, хоровая музыка, а напоследок, но решительней остальных, – язык. То, чтó мы поневоле так часто ощущаем у Еврипида как поэтический изъян и шаг назад в сравнении с Софокловой трагедией, есть итог названного энергичного критического процесса, указанной отважной вразумительности. Это, так сказать, пример того, как рецензент может сделаться поэтом. Только слово «рецензент» не должно вызывать тут ассоциаций с теми хлипкими и развязными существами, которые не дают нашей нынешней публике и рта раскрыть, когда дело идет об искусстве. Еврипид как раз пытался делать это лучше, чем поэты, о которых он судил, и тот, кто, в отличие от него, не умеет подкреплять слово делом, имеет мало прав на публичные критические выступления. Я хочу или, скорее, могу привести здесь лишь один пример такой продуктивной критики, хотя вообще-то хорошо было бы продемонстрировать эту позицию на всех противоречиях Еврипидовой драмы. Не может быть ничего более противного духу нашей сцены, чем *прологи* Еврипида. Если на сцену в начале пьесы выходит персонаж – божество или герой – и принимается рассказывать, кто он таков, что предшествовало действию, что уже произошло и даже что еще должно произойти до конца драмы, – то современный драматург назвал бы это прямо-таки злонамеренным отказом от эффекта напряженности действия. Ведь если всем известно, что произошло и произойдет, то кто же станет дожидаться занавеса? Воздействие античной трагедии зиждилось вовсе не на напряженности, не на нагнетании чувства непредвиденности следующих поворотов действия, а на тех больших, широко задуманных сценах па-

фоса, в которых вновь начинала звучать музыкальная природа дионисовского дифирамба. Но тем, что всего больше осложняло наслаждение такими сценами, было выпавшее звено, прореха в ткани предыстории; поскольку слушателю приходилось вычислять, в чем смысл того или иного действующего лица, той или иной сцены, он не мог полностью погрузиться в то, что́ претерпевали и совершали главные герои, отдаться трагическому сопереживанию. Во вводных сценах эсхилово-софокловой трагедии все необходимые для понимания действия нити давались в руки зрителя в известном смысле случайно – что, как правило, выглядело весьма натянуто; в этой черте тоже проявлялся тот благородный артистизм, который словно маскирует все необходимое, формальное. И все же Еврипиду казалось, будто он понял: во вводных сценах зрителем овладевает странное беспокойство – ведь ему приходится решать задачу на вычисление предыстории действия, а потому поэтические красоты экспозиции для него пропадают. Вот отчего он стал писать прологи в виде программ и вкладывать их в уста внушающих доверие персонажей – божеств. Теперь он мог свободнее аранжировать и миф – ведь благодаря прологу ему удалось устранить всякие сомнения относительно *своей* аранжировки мифа. С полным сознанием своего превосходства в драматургии Еврипид в Аристофановых «Лягушках» упрекает Эсхила:

Сперва твоими я займусь прологами –
Ведь это доля первая в трагедиях.
Твое искусство взвешу достохвальное.
Неясен он, когда о деле говорит.

Но то, что справедливо в отношении пролога, справедливо и в отношении пресловутого deus ex machina: он набрасывает программу будущего, как пролог – программу прошлого. Между этой эпической перспективой и ретроспективой лежит лирико-драматическая действительность, настоящее.

Еврипид – первый драматург, следовавший сознательно выработанной эстетической позиции. Он намеренно старается делать все наиболее понятным образом: его ге-

рои действительно *таковы*, как они говорят. Но и высказывают они себя полностью, тогда как эсхилово-софокловы характеры куда глубже и полнее собственных слов: о себе они, в сущности, лишь бормочут. Еврипид, созидая свои образы, в то же время их разлагает: его анатомия не оставляет в них сокровенным ничего. Если Софокл сказал об Эсхиле, что тот все делает ладно, хотя и бессознательно, то Еврипид позже полагал, что тот все делает неладно, *потому что* бессознательно. То, что Софокл в сравнении с Эсхилом больше *знал* и то, чем он более или менее гордился, оставалось исключительно в сфере *ремесленных* приемов; ни один поэт древности до Еврипида не был в состоянии реально обосновать свои достижения эстетическими доводами. Ведь как раз самое удивительное в тот период развития греческого искусства заключалось в том, что понятие, сознание, теория еще не получили слова, а все, чему ученик мог научиться у мастера, сводилось к ремеслу. Именно это сообщало, к примеру, Торвальдсену что-то античное: известно, что он мало размышлял, плохо говорил и писал, и никакая собственно художественная мудрость ему просто в голову не приходила.

Еврипида же окружает столь свойственная современным художникам атмосфера надломленности: почти негреческий характер его искусства проще всего можно выразить с помощью понятия *сократизм*. «Чтобы быть прекрасным, все должно быть осознанным» – такова Еврипидова параллель сократовскому принципу «Чтобы быть добрым, все должно осознаваться». Еврипид – певец сократовского рационализма.

Греки античной эпохи хорошо чувствовали связь этих двух имен – Сократа и Еврипида. В Афинах усиленно ходили слухи, будто Сократ помогал Еврипиду писать; как бы там ни было, это дает представление о том, сколь чуток был тогда слух, улавливавший в Еврипидовых трагедиях сократизм. Почитатели «старых добрых» времен обыкновенно на одном дыхании называли Сократа и Еврипида развратителями народа. Известно также, что Сократ воздерживался от посещений театра и отправлялся туда, лишь если ставили новую пьесу Еврипида. Более глубокая связь обнаруживается между этими именами в знаменитом дельфийском

оракуле, столь сильно повлиявшем на все Сократово отношение к жизни. Изречение Дельфийского бога гласило, что Сократ – мудрейший из людей, но в то же время оговаривало, что в состязании мудрых Еврипиду подобает второе место.

Известно, с каким недоверием отнесся поначалу Сократ к божественному вердикту. И вот, чтобы испытать себя, он вращается среди государственных мужей, ораторов, поэтов и художников в надежде проверить, не найдется ли там кто-нибудь помудрее его. Но всюду слово бога остается в силе: он видит, что славнейшие мужи эпохи одержимы самомнением, и понимает, что у них нет даже верного представления о своем деле, которое они вершат, руководствуясь только инстинктом. «Только инстинкт» – это общее место сократизма. Рационализм никогда не проявлялся наивней, чем в этом пристрастии всей жизни Сократа. Никогда не посещали его сомнения в правильности своей постановки вопроса вообще. «Мудрость заключается в знании» и «человек не знает того, чего не может высказать и убедить в этом других». Примерно таков принцип той странной миссионерской деятельности Сократа, которая неизбежно навлекла на него бурю самого сурового негодования – и именно потому, что никто не умел повернуть этот принцип против самого Сократа: ведь для этого требовалось то, чего ни у кого даже и в помине не было, а именно сократовское подавляющее превосходство в искусстве ведения диалога, в диалектике. С точки зрения безмерно самоуглубленного германского сознания этот сократизм – мир, вывернутый наизнанку; правда, можно догадываться, что уже поэты и художники той эпохи воспринимали Сократа как по меньшей мере что-то весьма нудное и смехотворное, особенно, когда, занимаясь своей бесполезной эристикой, он еще и заявлял претензии на важность и достоинство какой-то своей божественной миссии. Люди, фанатично преданные логике, бывают невыносимы, точно осы. А теперь представим себе, что за такой однобокой рассудочностью крылась неимоверная сила воли, в высшей степени личностная мощь цельного характера в сочетании с фантастически-привлекательным внешним безобразием, – и нам станет ясно, почему даже столь крупный талант, как Еврипид, при всей

серьезности и глубине своего мышления тем неотвратимее оказался втянутым в круто падающую вниз орбиту *сознательного* художественного творчества. Упадок трагедии, предносившийся взору Еврипида, был Сократовой фантасмагорией: раз никто не умел вразумительно изложить мудрость старых приемов искусства с помощью понятий и слов, Сократ и с ним вместе сбившийся с пути Еврипид такую мудрость принялись отрицать. И вот Еврипид противопоставляет этой недоказанной «мудрости» Сократово произведение искусства, хотя пока и под оболочкой многочисленных сближений с господствующим представлением об искусстве. Следующие поколения правильно поняли, что́ было оболочкой, а что́ – ядром: первую они отбросили, и обнажился плод сократизма в искусстве – сценические шахматы, пьеса, построенная на интриге.

Этот сократизм презирает инстинкт, а, значит, и само искусство. Он отрицает мудрость именно там, где она у себя дома. В одном-единственном случае Сократ сам признал силу инстинктивной мудрости – и сделал это весьма характерным образом. В некоторых ситуациях, когда его разум колебался, Сократ получал надежную точку опоры благодаря голосу даймона, голосу, раздававшемуся внезапно, подобно чуду. Когда этот голос звучит, он всегда только *отговаривает*. Бессознательная мудрость у этого совершенно необычного человека возвышает голос, чтобы там и сям поставить на пути сознания *препятствия*. Это тоже показывает, в каком поистине вывернутом наизнанку, перевернутом с ног на голову мире жил Сократ. У всех продуктивных натур именно бессознательное действует творчески и положительно, в то время как сознание критикует и отговаривает. У него же критиком становится инстинкт, а творцом – сознание.

У Сократова пренебрежения инстинктом был и второй гений, помимо Еврипида, гений, призванный реформировать искусство, и притом гораздо более радикально. В этом пункте жертвою сократизма пал и божественный Платон: он, видевший в прежнем искусстве лишь подражательную игру теней, даже «возвышенную и достославную», как он выражается, трагедию причислил к искусствам льстящим, изображающим обыкновенно только приятное, угож-

дающее чувственной природе человека, но отнюдь не неприятное, хотя в то же время и полезное. Сообразно с этим он намеренно ставит трагическое искусство на одну доску с косметикой и кулинарией. Рассудительному складу души претит-де столь многоликое и цветистое искусство, а для души возбудимой и чувствительной оно – все равно что опасный запал: этого довольно, чтобы изгнать поэтов-трагиков из идеального государства. Вообще, по Платону, художники суть лишние довески в государстве, подобно кормилицам, визажисткам, цирюльникам и кондитерам. В намеренно грубом и безоглядном осуждении искусства со стороны Платона есть что-то патологическое: он, поднявшийся до таких воззрений лишь благодаря лютой ненависти к собственному телу, он, своими ногами растоптавший собственную глубоко артистическую натуру в угоду сократизму, суровостью этих приговоров обнаруживает тот факт, что глубочайшая рана в нем еще не зарубцевалась. Истинную творческую способность поэта, поскольку она, мол, не является сознательным проникновением в природу вещей, Платон чаще всего обсуждает в исключительно ироническом тоне, уподобляя ее талантам прорицателей и гадателей. Эти поэты, мол, способны приступить к сочинению не прежде, чем впадут в исступление, перестанут осознавать, а рассудок их покинет. Таким «безрассудным» художникам Платон противопоставляет образец истинного художника – философствующего – и недвусмысленно намекает, что сам он – единственный, кто достиг такого идеала, а его диалоги можно будет читать и в совершенном государстве. Но Платоново произведение искусства, диалог, по сути своей есть жанр бесформенный и бесстильный, возникший в результате смешения всех имевшихся тогда форм и стилей. Прежде всего, новый тип искусства должен был оказаться безупречен в том, что, по Платоновым воззрениям, выступало коренным пороком старого: оно не должно было подражать игре теней или, в обычных терминах: не должно быть никакой естественной реальности, которой мог бы подражать Платонов диалог. Поэтому он парит между всеми родами искусства – прозой и поэзией, историей, лирикой и драмой, нарушив даже строгую старую заповедь стилистического единства языковой формы. До еще большего безобразия

сократизм докатывается у писателей кинического направления: величайшей стилистической пестротою, скаканьем между прозаическими и метрическими формами они словно стараются передать отражение силеноподобного внешнего облика Сократа с его выпученными глазами, лягушачьими губами и отвисшим животом.

В отношении столь радикального, здесь лишь слегка затронутого антихудожественного воздействия сократизма так и подмывает согласиться с Аристофаном, у которого хор поет:

Не сидеть у ног Сократа,
Не болтать, забыв про Муз,
Позабыв про высший смысл
Трагедийного искусства, –
В этом верный, мудрый путь.
Слов громоздких и пустых
Городить забор воздушный,
Празднословьем заниматься –
Это могут лишь глупцы.

Но нечто наиболее глубокое, что могло быть сказано против Сократа, высказало ему сновиденье. Сократу, как он рассказывал друзьям в темнице, не раз снился один и тот же сон, в котором всегда звучали одни и те же слова: «Сократ, займись музыкой!» Но вплоть до последних своих дней Сократ успокаивал себя, думая, будто его философия и есть музыка в ее высшем проявлении. И только тут, в темнице, он, дабы снять последнее бремя с совести, снисходит даже до того, чтобы заняться «обыкновенной» музыкой. Он и впрямь переложил на стихи несколько прозаических басен, которые знал, но я не думаю, что Музы остались довольны этими метрическими упражнениями.

В Сократе воплотилась *одна* из сторон эллинского духа – *аполлоновская ясность* в ее беспримесном виде: словно чистый, прозрачный луч света предстает он, этот предвестник и герольд *науки*, которой тоже было суждено родиться в Греции. Но наука и искусство исключают друг друга: с этой точки зрения кажется многозначительным, что Сократ – первый из великих эллинов, кто был безобразен; да, соб-

ственно, в нем символично и все остальное. Он – отец логики, логики с классическими чертами чистой науки: он – погубитель музыкальной драмы, в которой, как в фокусе, сошлись лучи всего древнего искусства.

Таковым он был в смысле более глубоком, чем по возможности разъясненный до сих пор. Сократизм старше Сократа; его губительное для искусства воздействие проявляется уже много раньше. Характерная для него стихия диалектики закралась в музыкальную драму и бесчинствовала в ее прекрасном теле уже задолго до Сократа. Отправною точкой такой порчи стал диалог. Известно, что изначально диалог не был составною частью трагедии; его стали разрабатывать лишь с тех пор, как появился второй актер, то есть сравнительно поздно. Его аналогом еще прежде выступал обмен репликами между героем и корифеем: но поскольку тут один был подчинен другому, диалектическому *спору* места все-таки не находилось. А стоило только на сцену выйти двум равноправным персонажам, как в соответствии с подлинно эллинским инстинктом начались прения, и притом прения словами и аргументами – диалог же влюбленных всегда был чужд греческой трагедии. Эти прения взывали в душах зрителей к той стихии, которая прежде изгонялась с драматических сцен как враждебная искусству и ненавистная Музам, – к «злой» Эриде. Благая-то Эрида издревле правила всеми мусическими начинаниями, а в области трагедии выводила на суд народа троих вступивших в состязание поэтов. Но как только из судебных палат в трагедию просочились отголоски словопрений, в природе и в воздействии музыкальной драмы на зрителей впервые проявился некий дуализм. Отныне в трагедию вводятся части, где сопереживание уступает место злорадству, вызванному скрежетом диалектического оружия в обмене ударами. Герой драмы не мог быть побитым – следовательно, теперь ему пришлось сделаться и героем *словесных* битв. Процесс, начавшийся вместе с так называемой стихомифией, продолжался, проникнув и в более или менее длинные реплики основных персонажей. Мало-помалу все действующие лица научились говорить, извергая такие потоки остроумия, ясности и прозрачных намеков, что при чтении Софокловых трагедий у нас остается на деле весьма путаное общее впе-

чатление. Нам кажется, будто все эти фигуры погибли не трагически, а в результате логической суперфетации. Для сравнения достаточно лишь посмотреть, насколько иначе занимаются диалектикой герои Шекспира: все их мысли, догадки и выводы окутывает какая-то музыкальная красота и одиночество, в то время как в поздней греческой трагедии царит весьма сомнительный стилистический дуализм; тут всем правит музыка, там – диалектика. Последняя продвигается вперед все более неодолимо, пока не получает ключевой позиции в разработке драмы в целом. Процесс достигает своей окончательной цели с введением пьес, построенных на интриге: и лишь тогда этот дуализм окончательно сходит со сцены – вследствие полного уничтожения одной из соревнующихся сторон, а именно музыки.

При этом весьма характерно, что названный процесс завершается в комедии, хотя начинался в трагедии. Трагедия, возникшая из глубокого источника сопереживания, по природе своей *пессимистична*. Жизнь для нее совершенно ужасна, а человек совершенно глуп. Герой трагедии проявляет себя не в борьбе с судьбою, как мнит эстетика нового времени, и вовсе не страдает от того, чему сам был причиной. Напротив, слепо и с закутанной головою ввергается он в свою беду, и его безутешная, но благородная поза, в которой он застывает перед лицом разгаданного им ужаса жизни, словно жалом прознает нам душу. Диалектика же по самой своей природе *оптимистична*: она верует в причину и следствие, а значит, и в необходимую связь вины и кары, добродетели и удачи; ее уравнения должны решаться без остатка; она отвергает все то, чего не может разложить на понятия. Диалектика последовательно идет к своей цели; каждый вывод для нее – торжественный праздник, а понятность и осознанность – воздух, которым она только и дышит. Когда эта стихия проникает в трагедию, рождается дуализм – дня и ночи, музыки и математики. Герой, вынужденный оправдывать свои поступки аргументами и контраргументами, рискует лишиться нашего сопереживания: ведь несчастье, которое позже все равно его настигает, доказывает только то, что где-то он просчитался. Но несчастье, навлеченное просчетом, – это уже скорее комедийный мотив. Когда наслаждение диалектикой разложило

трагедию, возникла новая комедия с ее поступательными триумфами хитрости и коварства.

Сократовское сознание и его оптимистическая вера в необходимую связь добродетели и знания, счастья и добродетели в большом числе Еврипидовых пьес проявились в том, что в их финалах открывается перспектива на весьма уютную жизнь в будущем, и как правило, с женитьбою. Как только бог появляется на сцене с помощью машины, мы замечаем, что под этою маской скрывается Сократ, который старается уравновесить счастье и добродетель на своих весах. Любому известны Сократовы положения: «Добродетель есть знание: человек бывает несправедливым лишь по незнанию. Добродетельный человек счастлив». В трех этих основных формах оптимизма заключена смерть пессимистической трагедии. Такие взгляды поработали над разложением трагедии уже задолго до Еврипида. Если добродетель состоит в знании, то добродетельный герой должен быть диалектиком. Демонстрируя чрезвычайную пошлость и убогость абсолютно примитивного этического мышления, диалектизирующий на этой почве герой слишком часто предстает герольдом нравственной банальности и филистерства. Чтобы сознаться себе в этом, надо набраться духа, надо признать, что, не говоря уже об Еврипиде, даже чудеснейшие образы Софокловой трагедии, все эти Антигоны, Электры, Эдипы подчас оказывались на путях невыносимо тривиального мышления, что их драматургические характеры всегда прекрасней, величественней, нежели словесные их проявления. Несравненно более благоприятное суждение следует вынести с этой точки зрения о более древней, Эсхиловой трагедии: для этого Эсхил, даже сам о том не ведая, сделал что только мог. А чтобы проводить такие сравнения, у нас есть незыблемая опора – язык *и характеры Шекспира. У него можно найти этическую му*дрость, рядом с которою сократизм кажется нахально разглагольствующим о высоких материях ребенком.

В своем предыдущем докладе я не без умысла так мало сказал о границах, положенных музыке в греческой музыкальной драме: в связи с последними рассуждениями станет ясно, почему я характеризую эти положенные музыке границы как опасные пункты, с которых начался процесс раз-

ложения греческой музыкальной драмы. Трагедия погибла от оптимистической диалектики и этики: то же самое можно выразить иначе – музыкальная драма погибла от недостатка музыки. Проникший в трагедию сократизм не допустил, чтобы музыка срослась с диалогом и монологом, хотя в Эсхиловой трагедии она уже сделала первые успешные шаги в этом направлении. Еще одним следствием было то, что все более стесняемая, загоняемая во все более узкие рамки музыка уже не чувствовала себя в трагедии как дома, а стала развиваться вольнее и отважней вне ее, как вполне самостоятельное искусство. Смешно говорить о возвышенном за обедом; смешно требовать от столь таинственной, исполненной высокой страсти музы, какова муза трагической музыки, чтобы она пела в судебных палатах или в перерывах диалектического поединка. Когда стала явственна такая смехотворность, музыка онемела в трагедии, словно шокированная неслыханным осквернением; она все реже осмеливается подать голос и наконец, сбитая с толку, поет нечто совсем уже несуразное, смущается и бросается вон из театра. Говоря совершенно откровенно, расцвет и вершина греческой музыкальной драмы – Эсхил в первый великий период своего творчества, Эсхил, еще не испытавший на себе влияния Софокла, с которого начинается постепенный упадок, покуда Еврипид с его сознательной реакцией против Эсхиловой трагедии не кладет всему конец с быстротою молнии.

Такой вывод как будто противоречит распространенной ныне эстетике: но на деле можно выставить против этой последней такого важного свидетеля, как Аристофан, как никто другой из гениев внутренне родственного Эсхилу. Ведь подобное познается лишь подобным.

В заключение только один вопрос. Действительно ли музыкальная драма мертва, умерла навсегда? Неужто германец и впрямь не сможет пособить этому почившему искусству прошлого ничем иным, кроме «большой оперы», <а это было бы> примерно так, как обыкновенно рядом с Геркулесом является его обезьяна? Вот в чем важнейший для нашего искусства вопрос: и если кто, будучи германцем, <не поймет> всей важности этого вопроса [+ + +]

Дионисийское мировоззрение

1.

Греки, высказавшие и одновременно сокрывшие в своих богах тайные учения своего мировоззрения, в качестве двойного истока своего искусства представили два божества, Аполлона и Диониса. В области искусства эти имена воплощают стилевые противоположности, которые почти всегда выступают во взаимной борьбе друг подле друга, и лишь однажды, в момент расцвета эллинской «воли» оказываются сплавлены воедино в шедевре аттической трагедии. Есть два состояния, в которых человек достигает упоения бытием – *сон* и *опьянение.* Прекрасная зрительная иллюзия мира сновидения, в котором каждый человек является законченным художником, порождает всякое изобразительное искусство, а также, как мы увидим, одну из важных сторон поэзии. Мы находим наслаждение в непосредственном уразумении такого *образа*, все формы говорят нам: нет ничего безразличного и ненужного. Но и при всей жизненности этой реальности сновидений у нас все же остается брезжащее ощущение ее *иллюзорности*; лишь когда оно исчезает, может настать патологическое воздействие, при котором сон более не освежает, и исчезает целительная природная сила его состояний. Внутри этих состояний, однако, не одни только приятные и приветливые образы являются нам такими ясными и понятными: столь же охотно мы будем созерцать и строгое, печальное, смутное, мрачное, если только и здесь полог иллюзии будет слегка колыхаться и не сможет полностью скрыть от нас очертания реальности. Так что если сновидение – это игра индивида с действительностью, то искусство художника (в широком смысле) – это *игра со сновидением.* Статуя как глыба мрамора есть нечто чрезвычайно реальное, однако реальность статуи как *сновидного образа* – живая личность бога. Покуда статуя как

фантастический образ представляется мысленному взору художника, он еще лишь играет с реальностью; но когда он переносит этот образ в мрамор, он вступает в игру со сновидением.

В каком же смысле *Аполлон* мог сделаться богом *искусства*? Лишь постольку, поскольку он является богом сновидных образов. Он – «блистающий» (в том числе и бликующий), в самой своей основе бог солнца и света, являющийся в сиянии. Его стихия – «красота»; его спутница – вечная молодость. Однако его царство – это и прекрасные блики мира сновидений: высшая истинность, совершенство этих состояний в противоположность лишь частично понятной дневной реальности возводят его в ранг прорицающего бога, но в той же мере и – бога искусств. Бог прекрасного блика, прекрасной иллюзии, должен быть одновременно и богом истинного познания. Однако в природе Аполлона необходимо должна присутствовать и та нежная грань, через которую не может преступить сновидение, чтобы не оказать патологического действия, когда иллюзия не только тешит, но и обманывает, – то ограничивающее чувство меры, та свобода от диких порывов, тот мудрый покой богахудожника. Его око должно быть «солнечно» спокойным; даже когда он гневается и бросает недовольные взоры, величие прекрасной иллюзии почиет на нем.

Дионисийское искусство, напротив, основывается на игре с опьянением, с экстазом. Две силы прежде всего приводят естественного человека к опьяненному самозабвению: зов весны и наркотический напиток. Символом их воздействия является образ Диониса. Principium individuationis в обоих состояниях нарушается, субъективное оказывается сметено с пути прорвавшейся энергией общечеловеческого и даже всеприродного. Дионисовы празднества знаменуют не только союз между человеком и человеком, – они примиряют и человека с природой. Добровольно предлагает земля свои дары, мирно приближаются дикие звери; пантеры и тигры влекут усыпанную венками колесницу Диониса. Исчезают все кастовые разграничения, которые установили между людьми нужда и произвол: раб теперь – свободный человек, знатные и низкорожденные соединяются в едином вакхическом хоре. Всё возрастаю-

щие толпы разносят по городам и весям благую весть «гармонии миров»; в пении и пляске человек проявляет себя членом более высокого сообщества: он разучился ходить и говорить. Более того, он чувствует себя околдованным, и он в самом деле стал чем-то иным. Заговорили звери, млеком и медом сочится земля, – так же и из него зазвучало теперь нечто сверхъестественное. Он чувствует себя богом, и то, что жило прежде лишь в силе его воображения, ныне воплощено в нем самом. Что ему теперь картины и статуи? Человек больше не художник, он стал произведением искусства; он сам шествует теперь восторженно и возвышенно, – такими он видел во сне шествовавших богов. Здесь нам явлена художественная мощь уже не единичного человека, но самой природы: благороднейшая глина, драгоценнейший мрамор – человек — подвергается здесь лепке и высеканию. И этот человек, над которым трудится художник Дионис, по отношению к природе представляет собою то же, что статуя – по отношению к аполлоническому художнику.

Итак, если опьянение – это игра природы с человеком, то творчество дионисийского художника – это игра с опьянением. Если человек сам не испытывал этого состояния, то постигнуть его можно лишь путем сравнения: это похоже на то, как если бы человек видел сон и при этом ощущал его как сон. Так служитель Диониса должен пребывать в опьянении и одновременно оставаться затаившимся наблюдателем самого себя. Дионисийское творчество выказывает себя не в том, что самообладание и опьянение чередуются, но в том, что они пребывают друг подле друга.

Это их соседство знаменует собой высшее развитие эллинства: изначально лишь Аполлон был эллинским богом искусства, и это его могущество смогло настолько умерить ворвавшегося из Азии Диониса, что возник прекраснейший братский союз. На этом примере легче всего понять немыслимый идеализм эллинской натуры: природный культ, означающий у азиатов брутальнейшее раскрепощение низменных инстинктов, пангетерическое животное существование, в определенные периоды времени взрывавшее все социальные связи, стал у них праздником избавления мира, днем преображения. Все утонченные порывы их сущности проявили себя в этой идеализации оргии.

Однако никогда эллинство не оказывалось в большей опасности, чем в пору стремительного вторжения нового бога. И никогда в более прекрасном свете не выказывала себя мудрость дельфийского Аполлона. Поначалу противясь, он оплел своего могучего противника тончайшей сетью, так что тот, едва ли ведая о том, наполовину оказался в плену. Меж тем как дельфийские жрецы прозрели глубокое воздействие нового культа на процессы регенерации и содействовали ему сообразно своим политически-религиозным намерениям, меж тем как аполлонические художники с осмотрительной сдержанностью осваивались с революционным искусством вакхического служения, меж тем, наконец, как главенство в распорядке дельфийского культа распределялось в течение года между Аполлоном и Дионисом, оба бога словно бы победителями выходили из своего состязания: это было как примирение на поле сражения. Тот, кто хочет со всей ясностью увидеть, насколько мощно аполлонический элемент придавливает иррационально сверхъестественное Диониса, пусть подумает о том, что в античной музыке *γένος διθυραμβικόν*[1] был одновременно и *ἡσυχαστικόν*[2]. И чем более зрелым становился аполлоновский дух искусства, тем свободнее развивалось его братское божество Дионис: к тому самому времени, как первый пришел к совершенному и словно бы неподвижному созерцанию красоты – ко временам Фидия, – второе указывало в трагедии на загадку и ужас мира и выражало в трагической музыке сокровеннейшие мысли природы, пряжу «воли» во всех явлениях и поверх них.

Если музыка и является аполлоновским искусством, то, строго говоря, лишь как ритм, *пластическая* сила которого была разработана для изображения аполлоновских состояний. Музыка Аполлона была архитектурой в тонах, к тому же в тонах, едва означенных, как это свойственно кифаре. Тщательно устранялся как раз тот элемент, который собственно составляет характер дионисийской музыки, а вместе с тем и музыки вообще, – потрясающее могущество тона и ни с чем не сравнимый мир гармонии. К ней

---

1 дифирамбический жанр (*греч.*).

2 успокаивающим (*греч.*).

греки были чрезвычайно чувствительны, как мы можем заключить из строгой характеристики *разновидностей тонов*, пусть даже потребность в *исполненной*, действительно звучащей гармонии была у них значительно слабее, чем в современном мире. В последовательности гармоний и уже в ее аббревиатуре, так называемой мелодии, «воля» обнаруживает себя совершенно непосредственным образом, не будучи включенной до того ни в одно явление. Каждый индивид может служить в качестве подобия, как частный случай по отношению к общему правилу; дионисийский же художник будет наоборот излагать сущность явления непосредственно понятным образом: он властен над хаосом еще не обретшей своего облика воли и может в любое творческое мгновение создать из него новый мир, *но также и старый*, узнанный как явление. В последнем смысле он является трагическим музыкантом.

В дионисийском опьянении, в неистовом стремительном звучании всех гамм души при наркотических возбуждениях или раскрепощении весенних импульсов природа выражает себя во всей своей мощи: она вновь соединяет отдельные существа друг с другом и позволяет им почувствовать себя единым целым, так что principium individuationis кажется затянувшимся состоянием ослабления воли. Чем хилее воля, тем больше крошится целое, чем самостнее и произвольнее развит индивидуум, тем слабее организм, которому он служит. Поэтому в тех состояниях словно бы прорывается сентиментальная тяга воли, «вздох творения» по утраченному: из высшей радости доносится крик ужаса, тоскующее сетование о невосполнимой утрате. Цветущая природа празднует свои сатурналии и одновременно свои поминки. Аффекты ее священнослужителей перемешаны самым причудливым образом, боль вызывает радость, а торжество исторгает из груди мучительные звуки. Бог ὁ λύσιος[1] все освободил собою, все преобразил. Пение и мимика возбужденных таким образом масс, в котором природа обретала голос и движение, было чем-то совершенно новым и неслыханным для гомеровско-греческого мира: для него это казалось чем-то ориентальным, что он должен был спер-

---

1 освобождающий (*греч.*).

ва обуздать своей неимоверной ритмической и пластической энергией, как примерно в то же самое время ему удалось совладать с египетским храмовым стилем. То был аполлонийский народ, который сумел заковать сверхмощный инстинкт в цепи красоты; он надел ярмо на опаснейшие элементы природы, на самых диких ее бестий. Больше всего поражаешься идеалистической мощи эллинства, если сравнить его одухотворение дионисовых торжеств с тем, что развилось из того же истока у других народов. Схожие празднества проходили повсеместно с древнейших времен, самые известные из них – в Вавилоне до именем сакеев. Здесь все государственные и социальные связи рвались в клочья за пять дней праздника, средоточием которого была половая разнузданность, уничтожение всякой семейственности через ничем не ограниченный разврат. С этим контрастирует образ греческих дионисовых торжеств, который набрасывает Еврипид в «Вакханках»: из этого образа лучатся то же очарование, то же экстатическое музыкальное просветление, что сгущены у Скопаса и Праксителя в прекрасные статуи. Гонец рассказывает, что по полуденной жаре он отправился со стадом на вершину горы; это верный момент и верное место, чтобы увидеть невиданное; Пан сейчас спит, небо – неподвижная декорация славы, день – *в цвету*. На горной тропе гонец замечает три хора женщин, которые чинно прилегли на землю в отдалении друг от друга. Многие женщины прислонились к стволам сосен; все дремлет. Внезапно мать Пентея начинает издавать торжествующие возгласы, от дремы не остается и следа, все вскакивают с земли, сохраняя при этом образцовую пристойность; девушки и молодые женщины распускают волосы, так что они свободно ниспадают на плечи, одежда из оленьих шкур, если во сне что-то сбилось или развязалось, приводится в порядок. Они опоясываются змеями, которые доверчиво лижут им щеки, некоторые женщины берут на руки волчат и молодых ланей и кормят их грудью. Все украшают себя венками из вьюна и гортензиями, стоит ударить тирсом о скалу – и из нее струится вода, воткнуть посох в землю – и оттуда бьет винный источник. Сладостный мед каплет с ветвей, а если кто-нибудь только прикоснется кончиками пальцев к земле, из нее брызжет белоснежное моло-

ко. Это заколдованный мир, природа празднует торжество своего примирения с человеком. Миф говорит о том, что Аполлон снова составил воедино разорванного на куски Диониса. И это образ вновь сотворенного Аполлоном, спасенного от своей азиатской растерзанности Диониса. –

2.

Греческих богов в их завершенном воплощении, какими они предстают нам уже у Гомера, уж точно не следует воспринимать порождениями нужды и потребности. Эти существа сочинены отнюдь не дрожащей от страха душой, и не для того гениальная фантазия спроецировала в небесную высь их образы, чтобы отвернуться от жизни. В них заявляет о себе религия жизни, а не долг, аскеза или духовность. Все эти образы дышат триумфом бытия, чувство полноты жизни сопровождает их культ. Они не предъявляют требований: в них обожествляется то, что существует, независимо от того, добро оно или зло. В сравнении с серьезностью, святостью и строгостью других религий греческая рискует показаться фантастическим озорством, – если не иметь в виду ту часто недооценивавшуюся черту глубочайшей мудрости, благодаря которой это эпикурейское существование богов внезапно предстает творением несравненного народа художников, и при том едва ли не высшим творением. Вот философия народа, которую закованный в цепи лесной бог раскрывает смертным: «Наилучшее – не быть вовсе, а лучшее после этого – скорее умереть». Это та же самая философия, которая образует фон для мира олимпийских богов. Греку были знакомы ужас и отвратительные стороны бытия, но он затушевывал их, чтобы иметь возможность жить: крест, спрятанный среди роз, как это выражено гётевским символом. Этот лучезарный Олимп лишь потому пришел к господству, что мрачное владычество *μοῖρα*[1], назначившей Ахиллу раннюю смерть, а Эдипу – чудовищный брак, следовало сокрыть сияющими образами Зевса, Аполлона, Гермеса и т.д. Если бы кто-то убрал художественную

---

1 судьбы, рока (*греч.*).

иллюзию этого *промежуточного мира*, пришлось бы последовать мудрости лесного бога, *дионисовского* спутника. Вот из какой *нужды* художественный гений этого народа создал этих богов. Поэтому теодицея никогда не была греческой проблемой: существование мира, а тем самым и ответственность за его устройство остерегались возлагать на богов. Боги тоже подвластны *ἀνάγκη*[1]: это редчайшее по своей мудрости признание.

Видеть свое бытие, каково оно есть, в преображающем зеркале и этим зеркалом защищаться от Медузы – то была гениальная стратегия греческой «воли», дабы вообще иметь возможность жить. Ибо как иначе смог бы этот бесконечно чувствительный, столь блистательно одаренный к *страданию* народ выносить существование, если бы *то же самое* не открывалось ему в его богах, окутанное притом высшей славой! Из того же самого импульса, который вызывает к жизни искусство как соблазняющее к дальнейшему существованию обобщение и довершение бытия, возник и олимпийский мир, мир красоты, покоя и наслаждения.

Под влиянием такой религии жизнь в гомеровском мире понимается как нечто само по себе достойное стремления: это жизнь под светлым солнечным сиянием таких вот богов. *Боль* гомеровского человека распространяется на разлуку с жизнью, особенно же на скорую разлуку. Если уж раздается жалоба, то оплакивается «краткая жизнь Ахилла», скорая смена поколений человеческого рода, закат эпохи героев. И для величайшего героя оказывается не ниже его достоинства стремление продолжать жизнь, хотя бы и в качестве поденщика. «Воля» никогда не высказывала себя более открыто, чем в эллинстве, и даже жалоба этой эпохи превращается в хвалебную песнь ей. Поэтому-то современный человек так тянется к тому времени, в котором, как ему верится, можно услышать полное созвучие между природой и человеком; поэтому-то эллинство является девизом для всех, кто ищет блистательных праобразов для своего сознательного утверждения воли; поэтому-то наконец с легкой руки охочих до удовольствий писателей возникло понятие «греческой веселости», так что постыдное бездель-

---

1 необходимости, предопределению (*греч.*).

ное существование беспардонным образом отваживается извинять и даже чествовать себя словечком «греческое».

Во всех этих искажающих как в сторону благородства, так и в сторону пошлости представлениях образ эллинства лепится слишком грубо и просто и в некоторой степени наподобие недвусмысленных, как бы односторонних наций (например, римлян). Однако потребность в художественной иллюзии следует предполагать и в мировоззрении народа, который все, к чему ни прикоснется, превращал в золото. И в самом деле, как уже давалось понять, мы встречаем в этом мировоззрении колоссальную иллюзию – ту самую иллюзию, которой так часто пользуется природа для достижения своих целей. Действительная цель укрыта химерой: мы простираем руки к этой последней, а природа, обманывая нас, достигает первой. В греках «воля» хотела узреть саму себя просветленной до состояния художественного произведения; чтобы восславить себя, ее создания должны были чувствовать самих себя достойными прославления, они должны были вновь узреть себя в некоей высшей сфере, как бы воспарить в идеальное, но так, чтобы этот совершенный мир созерцания не стал для них императивом или укором. Таковой была сфера красоты, в которой они видели свои отражения – олимпийцев. Этим оружием эллинская «воля» боролась с коррелирующим художественным талантом *страдания* и мудрости страдания. Из этой борьбы и как памятник *победы* в ней родилась трагедия.

У *опьянения страдания* и у *прекрасного сновидения* – разные миры божеств. Первое во всемогуществе своей сути проникает в сокровеннейшие мысли природы, оно познает страшный порыв к существованию и одновременно непрекращающуюся смерть всего вступившего в существование; боги, которые им созданы, добры и злы, подобны случаю, они пугают тем, как внезапно обнажается их планомерность, не знают сострадания, их не радует красота. Они родственны истине и близки скорее к понятиям: редко и с трудом сгущаются они в образы. Взгляд на них обращает в камень, как можно было бы жить с ними? Но этого и не следует делать – таково их учение.

Отвлечь внимание от мира этих богов, раз уж нельзя было полностью сокрыть его, как страшную тайну, следо-

вало с помощью помещенного рядом с ним ослепительного порождения снов – олимпийского мира, поэтому тем жарче горят его краски и тем чувственнее его образы, чем сильнее сказывается истина или символизм первого мира. Однако никогда борьба между истиной и красотой не оказывалась ожесточеннее, чем во время экспансии культа Диониса: в нем сама природа обнажала себя, говоря о своей тайне с ужасающей отчетливостью – *тоном*, рядом с которым соблазнительная иллюзия почти что теряла всю свою силу. Этот источник зародился в Азии, однако в Греции ему суждено было стать потоком, поскольку здесь он впервые нашел то, чего не могла предложить ему Азия – восприимчивейшую чувствительность и способность страдать вкупе с легчайшей рассудительностью и прозорливостью. Как удалось Аполлону спасти эллинство? Нового пришельца перетянули в мир прекрасной иллюзии – мир олимпийцев, – ему была пожертвована немалая часть тех почестей, которые оказывались самым почитаемым богам, например, Зевсу и Аполлону. Никогда еще с чужаком не бывали столь обходительны: ведь то был страшный чужак (hostis[1] во всех смыслах), достаточно сильный чтобы не оставить камня на камне от дома своих хозяев. Во всех формах жизни началась великая революция; Дионис проник повсюду, в том числе и в искусства.

Созерцание, прекрасное, видимость ограничивают сферу аполлонийского искусства: это просветленный мир зрения, которое искусно творит во сне, со смеженными веками. В это состояние сна хочет погрузить нас и эпос: мы ничего не должны видеть открытыми глазами, но услаждать себя внутренними образами, к продуцированию которых пытается посредством понятий побудить нас рапсод. Воздействие изобразительных искусств достигается здесь обходным путем. Скульптор с помощью высеченного мрамора приводит нас к сновидно узренного им *живому* богу, так что по сути представлявшийся ему как τέλος[2] образ становится отчетливым как для скульптора, так и для зрителя, из которых первый посредством промежуточного об-

1 чужак, враг (*лат.*).
2 цель (*греч.*).

раза статуи дает второму возможность созерцать. Так же и эпический поэт видит такой же живой образ и тоже хочет сделать его зримым для других. Однако он не водружает никакой статуи между собой и людьми; он скорее повествует о том, как этот образ подтверждает свою жизненность – в движении, звучании, слове, поступке, – он заставляет нас свести к причине множество различных воздействий, он вынуждает нас к выстраиванию художественной композиции. Он достигает своей цели, если мы явственно видим перед собой образ или группу или картину, если он смог сообщить нам то сновидное состояние, в котором у него самого родились сперва эти представления. То, что эпос побуждает к пластическому творчеству, доказывает, как в корне отлична лирика от эпоса, поскольку первая никогда не ставит своей целью формирование образов. Общность между ними лишь в материале – в слове, если еще более общо, в понятии; когда мы говорим о поэзии, у нас таким образом нет никаких категорий, которые координировались бы с изобразительным искусством и музыкой, но лишь conglutination[1] двух самих по себе совершенно различных художественных средств, из которых одно означает путь к изобразительному искусству, а другое – путь к музыке; оба они являются однако лишь *путями* к творению искусства, но не самими искусствами. В этом смысле и живопись, и скульптура есть, разумеется, лишь художественные средства; подлинное искусство – это умение создавать образы, неважно, предвосхищая ли их или осваивая имеющееся. На этом общечеловеческом свойстве основывается *культурное значение* искусства. Художник – как тот, кто с помощью средств искусства побуждает к искусству – не может быть одновременно впитывающим органом художественной деятельности.

Возвышенная цель изобразительной обрядовости аполлонийской *культуры*, независимо от того, что служило ее выражением – храм, статуя или гомеровский эпос, – заключалась в требовании *меры*, которое выдвигается параллельно с эстетическим требованием красоты. Выставлять меру как требование возможно лишь там, где мера, граница счи-

---

1 склеивание, сцепление (*лат.*).

тается *познаваемой*. Чтобы держаться в границах, нужно их знать: отсюда – аполлонийский призыв *γνῶθι σεαυτόν*[1]. Но зеркалом, в котором аполлонийский грек только и мог видеть, то есть познавать себя, был олимпийский мир богов, в котором он, однако, узнавал свою сокровенную сущность закутанной в прекрасную иллюзию сновидения. Мерой, которая предписывалась новому миру богов (в отличие от сверженного мира титанов), была красота, границами, в которых следовало держаться греку, были границы прекрасной иллюзии. Сокровеннейшей же целью культуры, ориентированной на иллюзию и меру, может быть лишь затушевывание истины: служащему ей неутомимому исследователю так же, как и могучим титанам, обращено предостерегающее *μηδὲν ἄγαν*[2]. На примере Прометея эллинству было продемонстрировано, как чрезмерное обогащение человеческого познания одинаково пагубно сказывается и на дарителе и на одаряемом. Тот, кто хочет существовать со своей мудростью перед богом, должен, подобно Гесиоду, *μέτρον ἔχειν σοφίης*[3].

И вот в подобным образом выстроенный и художественно защищенный мир проник экстатический тон Дионисовых празднеств, в котором весь *преизбыток* природы раскрывался одновременно в удовольствии, в страдании и в познании. Все, что до сих пор считалось границей, определением меры, оказывалось здесь художественной иллюзией: истиной обнаруживал себя именно «преизбыток». Впервые зазвучала демонически чарующая народная песня во всем опьянении сильнейшего чувства; что мог значить рядом с этим псалмодирующий художник Аполлона с лишь робко намеченными звуками его *κιθάρα*[4]? То, что прежде культивировалось закрытым образом внутри поэтически-музыкальных цехов и к чему даже близко не допускались профаны, то, что силой аполлонийского гения должно было застыть на стадии простой архитектоники – музыкальный элемент – сбросил с себя все ограничения; ритмика, двигавшаяся прежде простейшим зигзагом, раскрепости-

---

1 «познай самого себя» (*греч.*).

2 «ничего сверх меры» (*греч.*).

3 иметь меру мудрости (*греч.*).

4 кифары (*греч.*).

лась в вакхическом танце; зазвучал тон – теперь уже не с призрачной субтильностью, а в тысячекратном усилении массы и в сопровождении глубокозвучных духовых инструментов. И тут свершилось таинственнейшее: гармония пришла в мир, который в своем развитии привел к непосредственному уразумению волю природы. Зазвучали вещи, окружающие Диониса, которые были искусно сокрыты в аполлонийском мире; весь блеск олимпийских богов поблек перед мудростью Силена. Искусство, в своем экстатическом опьянении говорившее истину, спугнуло муз искусства иллюзии; в самозабвении дионисийских состояний уничтожался индивид со своими границами и мерами, – близилась гибель богов.

Каково же было намерение воли, которая, не считаясь со своим собственным аполлонийским творением, дала волю дионисийским элементам?

Необходим был новый и более высокий *μηχανή*[1] бытия, рождение *трагической мысли.* –

3.

Восторг дионисийского состояния с его уничтожением обычных пределов и границ существования содержит в себе, пока длится, некий *летаргический* элемент, в котором канет все пережитое в прошлом. И этой пропастью забвения повседневный мир отделяется от дионисийской действительности. Но как только повседневная действительность вновь начинает осознаваться, как таковая она вызывает *отвращение*; *аскетическое*, отрицающее волю настроение – вот плод этих состояний. Дионисийское как более высокий миропорядок мысленно противопоставляется обыденному и худшему: грек желал абсолютного бегства из этого мира вины и судьбы. Он и не думал утешаться миром, который ожидает после смерти, его желание простиралось дальше и выше богов, он отрицал бытие вкупе с ослепительной пестротой его божественных отражений. Вместе с сознанием того, кто очнулся от опьянения, он видит повсюду ужас или аб-

---

1 средство, способ (*греч.*).

сурд человеческого существования; ему это мерзко. Теперь-то он понимает мудрость лесного бога.

Здесь достигается опаснейший предел, к которому могла приблизиться эллинская воля с ее аполлоновско-оптимистическим основополагающим принципом. И тут она немедля применяла свою природную целительную силу, чтобы снова переломить этот отрицающий настрой. Ее средствами были трагическое произведение искусства и трагическая идея. В ее намерения никак не могло входить приглушение или тем более подавление дионисийского состояния. Впрямую одолеть его не было возможным, а если и было, то оказывалось слишком опасным, ибо накопившийся в ее кратере элемент пробивал себе тогда дорогу каким-нибудь иным образом и пропитывал собою все жизненные артерии.

Прежде всего эти вызывающие отвращение мысли об ужасе и абсурдности существования требовалось обратить в представления, с которыми еще можно жить: таковы представления о *возвышенном* как художественном укрощении ужасного и о комическом как о художественной разрядке отвращения, вызванного абсурдом. Оба этих переплетенных между собой элемента были объединены в художественное произведение, подражающее опьянению, играющее с ним.

Возвышенное и комическое являют собою шаг за пределы мира прекрасной иллюзии, поскольку в обоих этих понятиях ощущается противоречие. С другой стороны, они никоим образом не пересекаются с истиной; они суть покровы истины, которые хоть и прозрачнее, чем красота, но все же лишь вуалируют истину. Таким образом в их лице мы видим перед собой некий промежуточный мир между красотой и истиной: в них возможно соединение Диониса и Аполлона. Этот мир проявляет себя в игре с опьянением, а не в полной поглощенности этим состоянием. В актере мы узнаем дионисийского человека – поэта, певца, танцора по своим инстинктам, – но именно как *сыгранного* для других дионисийского человека. Прообраз для него он пытается обрести в аффекте возвышенного или в аффекте смеха. Он минует красоту и при этом он не ищет истины. Он остается парить где-то между ними. Он стремится не к прекрас-

ной иллюзии, но к иллюзии, не к истине, но к *правдоподобию* (символу, знаку истины). Разумеется, актер не был поначалу отдельным лицом: ведь следовало изображать дионисийскую массу, народ – отсюда и дифирамбический хор. Через игру с опьянением он сам, как и окружающий хор зрителей, словно бы разряжался от опьянения. С точки зрения аполлоновского мира эллинство следовало *исцелять* и *искуплять*: Аполлон, подлинно врачующий и искупляющий бог, спасал греков от экстатического *ясно*видения и отвращения к бытию – посредством художественного творения трагико-комической мысли.

Новый художественный мир, обитель возвышенного и комического, «правдоподобия», покоился на ином ви́дении богов и мироздания, нежели прежний мир прекрасной иллюзии. Познание ужасов и нелепостей существования, нарушенного порядка и неразумной планомерности, вообще неимоверного *страдания* во всей природе разоблачило столь искусно завуалированные образы *Μοῖρα*[1] и эриний, Медузы и Горгоны; олимпийские боги оказались в страшной опасности. В трагико-комическом произведении искусства они оказывались спасены тем, что и их окунали в море возвышенного и смешного, они переставали быть только лишь «прекрасными», они как бы впитывали в себя тот прежний божественный порядок и его возвышенность. Теперь они разделились на две группы, и лишь немногие остались в промежуточном состоянии, будучи то возвышенными, то смешными божествами. Прежде всего такая двойственная сущность досталась самому Дионису.

На двух образцах можно лучше всего увидеть то, как можно было жить теперь, в трагический период греческой культуры: эти образцы – Эсхил и Софокл. Эсхилу как мыслителю возвышенное видится прежде всего во всеобъемлющей справедливости. Человек и бог предстают у него в теснейшей субъективной общности: божественное, справедливое, нравственное и *счастливое* теснейшим образом сплетены для него воедино. Этой меркою мерится отдельное существо, будь то человек или титан. Сами боги реконструируются сообразно этой норме справедливости. Так,

---

1 Мойры (*греч.*).

например, народная вера в ослепляющего, подталкивающего к преступлениям демона – пережитка того исконного, свергнутого олимпийцами мира богов – корректируется таким образом, что демон становится орудием в руках справедливо карающего Зевса. Столь же древняя и так же чуждая олимпийцам мысль о проклятии рода лишается своей невыносимой суровости, поскольку у Эсхила нет *необходимости*, которая обрекает отдельного человека на проступок, и каждый может его избежать.

Меж тем как в возвышенности олимпийского правосудия Эсхил обретает для себя возвышенное, Софокл – удивительным образом – видит его в возвышенной непостижимости олимпийского правосудия. Он во всех отношениях восстанавливает народную точку зрения. Возвышенной казалась ему незаслуженность ужасной участи, поистине неразрешимые загадки человеческого бытия были его трагической музой. Страдание обретает у него просветленность, оно воспринимается как нечто освящающее. Разрыв между человеческим и божественным неизмерим, и посему подобает глубочайшее смирение и резиньяция. Настоящая добродетель есть *σωφροσύνη*[1], по сути негативная добродетель. Героические люди – это благороднейшие люди, у которых нет этой добродетели: их судьба демонстрирует нам воочию ту неизмеримую пропасть. Едва ли существует *вина*; существует лишь нехватка знания о ценности человека и его пределах.

Эта точка зрения во всяком случае глубже и проникновеннее эсхиловской, она значительно приближается к дионисийской истине и высказывает ее почти не прибегая к символам. И тем не менее мы узнаем здесь этический принцип Аполлона, вплетенный в дионисийское мировоззрение. У Эсхила отвращение растворяется в возвышенном трепете перед мудростью миропорядка, который *трудно* распознать лишь по слабости человеческой. У Софокла этот трепет ощутим еще сильнее, поскольку основания той мудрости полностью сокрыты. Это сугубо набожный настрой, которому неведома борьба, в то время как эсхиловский постоянно должен оправдывать божественное правосудие и

1 благоразумие, умеренность (*греч.*).

потому все время оказывается перед новыми проблемами. «Пределы человека», которые приказывает исследовать Аполлон, для Софокла оказываются познаваемы, но они уже и ограниченней тех, что подразумевались Аполлоном в додионисовскую эпоху. Недостаток знания человека о себе – это софокловская проблема, недостаток знания в человеке о богах – эсхиловская.

Набожность, причудливейшая маска жизненного порыва! Покорность совершенному *миру сновидения*, который наделяется высшей нравственной *мудростью*! Бегство от истины, дабы можно было ей, скрытой облаками, поклоняться издалека! Примирение с действительностью *по той причине*, что она загадочна! Нежелание заниматься разгадкой по той причине, что мы не боги! Готовность низвергнуться во прах, счастливый покой в несчастьи! Высшее самоотречение человека как его наивысшее выражение! Прославление устрашающего арсенала и ужасов бытия и преображение их в средство исцеления *от* бытия! Полная радости жизнь в презрении к жизни! Триумф воли в ее отрицании!

На этой ступени познания есть лишь два пути: путь *святого* и путь *трагического художника*. Обоих объединяет то, что при самом ясном понимании никчемности бытия они все же могут продолжать жить, не ощущая никакой трещины в своем мировоззрении. Отвращение к дальнейшему существованию воспринимается как средство к тому, чтобы творить – будь то в сфере святости или искусства. Ужасное или абсурдное возвышает потому, что оно лишь *мнимо* ужасно или абсурдно. Сила дионисийских чар дает о себе знать и на самой вершине этого мировоззрения: все действительное растворяется в видимости, а позади нее обнаруживает себя подлинная *природа воли*, вся в ослепительном сиянии мудрости и истины. *Это торжество иллюзии, химеры.* –

Теперь уже не покажется непостижимым то, что та же воля, которая в качестве аполлонийской упорядочивала эллинский мир, вобрала в себя другую свою форму проявления – дионисийскую волю. Борьба этих двух форм проявления воли преследовала исключительную цель: создать *более высокую возможность существования* и в ней (посредством искусства) быть еще *более прославленной*. Теперь уже не

искусство иллюзии, а трагическое искусство было формой прославления, – в него однако полностью впиталось то искусство иллюзии. Аполлон и Дионис объединились. Как в аполлинийскую жизнь проник дионисийский элемент и как иллюзия утвердилась и здесь в качестве границы, так же и дионисийско-трагическое искусство более не является «истиной». Его пение и танцы – это уже не инстинктивное опьянение природой, дионисийски возбужденная хоровая масса – это уже не охваченная неосознанным весенним порывом народная масса. Истина теперь *символизируется*, она ставит себе на службу иллюзию, она может и должна поэтому использовать еще и искусства иллюзии. Однако тут уже сказывается большое отличие от прежнего искусства, проявляющееся в том, что теперь все средства искусства видимости берутся в подмогу в их *совокупности*, так что статуя движется, картины на периактах сменяют друг друга, и тот же самый задник демонстрирует то храм, то дворец. Таким образом мы замечаем одновременно некоторое *равнодушие к иллюзии*, которая должна здесь отказаться от своих всегдашних притязаний, своих суверенных требований. Видимостью наслаждаются уже вовсе не как *видимостью*, но как символом, знаком истины. Отсюда и это, само по себе предосудительное, смешение средств искусства. Наиболее явственным признаком этого пренебрежения к видимости служит *маска*.

Итак, зрителю предъявляется дионисийское требование, чтобы ему все виделось зачарованным, чтобы он все время видел больше, чем символ, чтобы весь зримый мир сцены и орхестры был для него *обителью чуда*. Однако где та сила, что даст ему веру в чудо, благодаря которой он увидит мир зачарованным? Кто одолеет власть видимости и депотенцирует ее в символ?

Это – *музыка*. –

4.

То, что мы называем «чувством», согласно следующей в русле Шопенгауэра философии следует понимать как целый комплекс бессознательных представлений и состояний во-

ли. Устремления воли выражаются как удовольствие или неудовольствие и в этом смысле выказывают лишь количественные различия. Нет никаких подвидов удовольствия, а разве что разные степени и некоторое число сопутствующих ему представлений. Под удовольствием нам следует понимать удовлетворение того или иного воления, под неудовольствием – его неудовлетворенность.

Каким же образом дает о себе знать чувство? Отчасти, но очень отчасти, оно может облекаться в мысли, то есть в сознательные представления; это относится, разумеется, лишь к части сопутствующих представлений. Однако даже в этой области чувства всегда остается неразложимый осадок. Разложимо лишь то, с чем имеет дело язык, то есть понятие: этим определяются пределы *«поэзии»* в способности чувства выразить себя.

Оба других способа общения совершенно инстинктивны, их действие неосознанно и все же целесообразно. Это – *язык жестов* и *язык звучаний*. Язык жестов состоит из общепонятных символов и озвучивается посредством рефлекторных движений. Эти символы зримы: глаз, который их видит, тут же опосредует состояние, вызвавшее эти жесты и символизируемое ими; обыкновенно наблюдатель распознает симпатическую иннервацию тех черт лица или членов, движение которых он воспринимает. Символ означает здесь сугубо незавершенное, фрагментарное отображение, подсказывающий знак, в понимании которого не должно быть разночтений; только вот понимание в этом случае является *инстинктивным*, то есть не просвечено ясным сознанием.

Что же символизирует собой *жест* в этом двойственном явлении – в чувстве?

Очевидно – *сопутствующее представление*, поскольку лишь на него может незавершенно и фрагментарно, посредством зримого жеста, даваться намек: символом образа может быть только образ.

Живопись и пластика представляют человека в жесте, то есть они подражают символу и достигают своего воздействия, коль скоро мы поняли этот символ. Радость созерцающего заключается в понимании символа, несмотря на его обличие.

Актер, напротив, в действительности, не только для вида, представляет символ, но его воздействие на нас основывается не на понимании этого символа: скорее, мы погружаемся в символизируемое чувство и не останавливаемся на удовольствии от иллюзии, от прекрасной видимости.

Так, в драме декорация возбуждает вовсе не удовольствие от иллюзии; мы понимаем эту декорацию как символ и понимаем означаемую ей реальность. Восковые куклы и настоящие растения вполне допустимы здесь для нас наряду с нарисованными: доказательство того, что мы здесь актуализируем действительность, а не искусную видимость. Задачей здесь является уже не красота, а правдоподобие.

Но что же такое красота? «Роза красива» означает лишь, что ее внешний вид хорош, что в ней есть некая привлекательная яркость. О ее сущности этим ничего не сказано. Она нравится, она доставляет удовольствие своим видом, то есть посредством ее обличия удовлетворена воля, подкреплена радость бытия. Она – своим видом – верное отображение своей воли, что идентично с этой формой; своим видом она соответствует видовому предназначению, и в чем большей степени, тем она красивее. Если она по своей сути соответствует этому предназначению, то она «хороша».

«Красивая картина» означает лишь, что здесь реализовано представление, которое у нас есть о картине; если же мы называем ее «хорошей», то тем самым обозначим наше представление о картине как соответствующее ее *сути*. Однако по большей части под «красивой картиной» понимается картина, изображающая нечто красивое – таково суждение профанов. Они наслаждаются красотой материала; *так* и мы можем наслаждаться изобразительными искусствами в драматическом спектакле, но только задачей его никак не может быть изображение одного лишь прекрасного: достаточно того, что драма кажется правдивой. Представленный на сцене объект должен восприниматься со всей возможной чувственной живостью: он должен воздействовать так, как воздействует правда – требование *противоположное* тому, которое выставляется во всяком произведении прекрасной иллюзии.

Но если жест символизирует в чувстве сопутствующие представления, то какой символ *доводит до* нашего понима-

ния побуждения самой *воли*? Что здесь служит инстинктивным посредником?

Этот *посредник* – *звук*. Точнее говоря, есть различные варианты удовольствия и неудовольствия – без всякого сопровождающего представления, – которые символизирует звук.

Все, что мы можем высказать к характеристике различных ощущений неудовольствия, есть образы представлений, ставших явственными посредством символики жеста: например, когда мы говорим о внезапном страхе, о «пульсирующей, тянущей, колющей, режущей, сверлящей, ноющей» боли. При этом, похоже, оказываются выражены некие формы пульсации воли, короче – в символике языка звуков, – *ритмика*. Полноту нарастаний воли, меняющееся количество удовольствия и неудовольствия мы распознаем по *динамике* звука. Но подлинная его сущность скрывается, не позволяя выразить себя с помощью сравнений, в *гармонии*. Обе они – воля и ее символ, гармония – в конечной основе суть *чистая логика*! Меж тем как ритмика и динамика до некоторой степени еще являются внешними сторонами выраженной в символах воли и практически несут в себе еще характерные признаки явления, гармония служит символом чистой эссенции воли. Соответственно этому в ритмике и динамике еще следует характеризовать отдельное явление как явление: *с этой стороны из музыки может быть развито искусство видимости*. Неразложимый остаток – гармония – заявляет о воле вне и внутри всех форм явления, то есть является не просто символикой чувства, но *символикой мира*. Понятие в *этой* сфере совершенно бессильно.

Теперь мы понимаем значение языка жестов и языка звуков для *дионисийского произведения искусства*. В исконном народном весеннем дифирамбе человек хочет высказать себя не как индивидуум, но как *представитель человеческого рода*. То, что он перестает быть индивидуальным человеком, выражается через зримую символику, через язык жестов таким образом, что он как *сатир*, как природное существо среди других природных существ, говорит жестами, и при том на сгущенном языке жестов – в *жесте танца*. Ну а посредством звуков он высказывает сокровеннейшую мысль

своей природы: непосредственно понятным делается здесь не только гений рода, как в *жесте*, но и гений существования как такового, воля. То есть вместе с жестом он остается внутри границ рода, иными слова, мира явлений, звуком же он словно возвращает мир явлений в его первозданное единство; мир Майи рассеивается под его чарами.

Но в какой же момент естественный человек приходит к символике звука? В какой момент языка жестов оказывается недостаточно? В какой момент звук становится музыкой? Прежде всего в высших состояниях удовольствия и неудовольствия воли – воли торжествующей или же страшащейся смерти, одним словом, в *опьянении чувства*: в *крике*. Насколько мощнее и непосредственнее крик по сравнению со взглядом! Но и более умеренные возбуждения воли имеют свою звуковую символику; в целом всякий жест имеет параллель в звуке – довести дело до чистого звучания удается лишь опьянению чувств.

Наиболее проникновенное и частое смешение своего рода символики жестов и звука называют *речью*. В слове посредством звука и его понижений, силы и ритма его звучания символизируется суть вещи, а посредством мимики – сопутствующее представление, образ, проявление сущности. Символы могут и должны быть разного рода; однако их рост инстинктивен, в нем большая и мудрая закономерность. Опознанный символ – это понятие; поскольку в том, что сохраняется в памяти, звук полностью умолкает, то в понятии сохраняется лишь символ сопутствующего представления. «Понимают» то, что можно обозначить и различить.

По мере активизации чувства сущность слова отчетливее и ощутимее проявляется в символе звука; поэтому звука становится больше. Мелодекламация – это как возвращение к природе; притупившийся от частого употребления символ, вновь обретает свою изначальную силу.

В последовательности слов, то есть через цепочку символов, должно быть представлено нечто новое и большее; в этой потенции снова оказываются востребованы ритмика, динамика и гармония. Эта более высокая сфера управляет теперь более узкой сферой отдельных слов: становится нужен выбор слов, их новая расстановка – начинается

поэзия. Мелодекламационное произнесение фразы – это не то чтобы последовательность звучания слов; ведь звук слова очень относителен, поскольку его сущность, его представленное символом содержание различно в зависимости от его расположения. Иными словами, единичный символ слова все время определяется по-новому высшим единством фразы и символизируемой ею сути. Цепочка понятий – это мысль: она есть высшее единство сопутствующих представлений. Для мысли суть вещей недостижима; однако то, что мысль действует на нас как мотив, как волевой импульс, объясняется тем, что мысль уже стала опознанным символом для проявления воли, для побуждения и явления воли одновременно. Однако высказанная, то есть вкупе с символикой звучания, она воздействует несравнимо сильнее и непосредственней. Спетая, она достигает вершины своего воздействия, если мелос оказывается понятным символом ее воли; в иных же случаях на нас воздействует последовательность звуков, а последовательность слов, мысль остаются для нас чужды и безразличны.

В зависимости от того, должно ли слово воздействовать преимущественно как символ сопутствующего представления или же как символ изначального побуждения воли, то есть смотря по тому, символизируются ли образы или чувства, различаются два пути поэзии – эпос и лирика. Первый приводит к изобразительному искусству, второй – к музыке; радость явления господствует в эпосе, воля обнаруживает себя в лирике. Эпос освобождается от музыки, лирика остается с нею в союзе.

Однако в дионисийском дифирамбе дионисийский мечтатель получает побуждение к высшей активизации всех своих символических способностей: к выражению стремится нечто доселе не испытанное, уничтожение индивидуации, единение в гении рода, даже самой природы. Теперь должна выразить себя сущность природы, нужен новый мир символов, сопутствующие представления возводятся в символ в образах активизированной человеческой сущности; со всей возможной физической энергией они воплощаются посредством символики всего тела, танцевальных жестов. Однако и мир воли требует неслыханного символического выражения; внезапно и бурно идут в рост

силы гармонии, ритмики, динамики. Разделенная между обоими мирами, поэзия тоже обретает для себя новую сферу: одновременно чувственность образа, как в эпосе, и эмоциональное опьянение звука, как это происходит в лирике. Чтобы охватить это совокупное раскрепощение всех символических сил, требуется такая же активизация сущности, которая и сделала возможным это раскрепощение: дифирамбический служитель Диониса будет понят лишь равными себе. Поэтому-то в страшных *сражениях* пробивает себе путь через аполлоническое эллинство весь этот новый художественный мир в своей волшебной, странной и дикарской соблазнительности.

Сократ и греческая трагедия

Греческая трагедия погибла иначе, чем все более древние родственные ей виды искусства; она покончила с собою – вследствие неразрешимого конфликта, то есть трагически, в то время как те, другие, приняли прекрасную и безмятежную смерть, дожив до преклонных лет. Ведь если в идеальном естественном состоянии подобает испускать последнее дыхание без агонии и в окружении прекрасного потомства, то конец тех, более древних видов искусства, рисуется нам как раз такою идеальной картиной: они медленно сходят в гроб – а перед их меркнущим взором уже стоит их еще более прекрасная поросль и отважным движением нетерпеливо подъемлет главу. А вот по смерти греческой трагедии образовалась чудовищная, для всех разительная пустота; как позже, во времена Тиберия, греческие мореходы, проплывая мимо уединенного острова, услышали душераздирающий вопль «Великий Пан умер!», так и теперь по всему эллинскому миру горестным плачем разнеслась весть: «Трагедия умерла! С нею вместе погибла и сама поэзия! Прочь отсюда, зачахшие и отощавшие эпигоны! Прочь в Аид, дабы наесться там до отвала крошками со стола прежних корифеев!»

Однако когда все же зацвел еще один, новый вид искусства, чтивший в трагедии свою предшественницу и наставницу, стало до ужаса очевидно, что он, правда, несет на себе черты своей матери, но те самые, которые проступили в ней во время ее долгой агонии. Эту агонию трагедии переживал в своей борьбе *Еврипид*; а народившийся вид искусства известен как *новая аттическая комедия*. В ней трагедия продолжала жить как фигура выродившаяся, как памятник ее отчаянно трудной и насильственной кончины.

Если мы учтем эти связи, станет понятной горячая симпатия, которую поэты новой комедии питали к Еврипиду, и вовсе не покажется таким уж странным Филемон, соглашавшийся, чтобы его немедля повесили, лишь бы очутить-

ся рядом с Еврипидом в преисподней, – для этого ему не хватало-де только уверенности в том, что покойник еще в состоянии мыслить. А если совсем коротко и без претензий на полноту указать на то, что́ есть общего у Еврипида с Филемоном и Менандром и что дало им столь живые стимулы, то довольно будет сказать: Еврипид ввел на сцену *зрителя*. Кто познал, из какого материала лепили своих героев прометеевские трагики до Еврипида и сколь далеки они были от намерения вывести на сцене точный сколок с действительности, тому будет ясно, что Еврипид совершенно уклонился с этого пути. Благодаря ему на подмостки с рядов амфитеатра проник будничный человек, а зеркало, прежде отражавшее жизнь только в ее великих и смелых чертах, теперь стало демонстрировать ту жалкую точность, что, высунув язык, воспроизводит даже неудачные линии, проведенные природой. Одиссей, образцовый эллин древнего искусства, теперь, под руками новых поэтов, съежился до фигуры graeculus'а, отныне стоящего в средоточии драматургических интересов в виде добродушно-лукавого домашнего раба. Если Еврипид в Аристофановых «Лягушках» ставит себе в заслугу, что своими домашними средствами избавил трагическое искусство от пышной тучности, то в первую очередь это относится к его собственным трагическим героям. На Еврипидовой сцене зритель теперь видел и слышал в общем и целом собственного двойника, радуясь, что тот умеет говорить так красно. Но на этой радости дело не кончилось: зритель и сам учился говорить у Еврипида, чем тот и хвалится в препирательстве с Эсхилом: мол, теперь благодаря ему народ сообразно искусству и с помощью хитрейших софистических мудрствований научился наблюдать, действовать и извлекать выводы. Таким переворотом в публичном языке он сделал возможной новую комедию вообще. Ведь отныне уже не было тайной, каким образом и с какими речами на сцену может выйти житейская стихия. Если в трагедии до сей поры строй речи задавался полубогами, а в комедии – пьяными сатирами и полубогами, то теперь слово получила буржуазная ограниченность, на которую возложил все свои политические надежды Еврипид. И вот Еврипид у Аристофана ставит себе в заслугу, что изобразил обыкновенное, всем хорошо знакомое, повседнев-

ное житье-бытье, о котором может судить решительно всякий. И если теперь широкие массы философствуют и с неслыханной рассудительностью управляются со всеми делами, ведут тяжбы и т.д., то это его заслуга и успешный плод привитой им народу мудрости.

Подготовленная таким образом и просвещенная толпа могла теперь обратиться к новой комедии, в которой Еврипид стал своего рода хормейстером, разве что на сей раз пришлось обучать хор зрителей. Как только тот запел на еврипидовский лад, возник подобный шахматам театральный жанр – новая комедия с ее непрекращающимся триумфом хитрости и лукавства. Хормейстера же Еврипида начинают осыпать беспрестанными хвалами; кое-кто даже покончил бы с собою, лишь бы поучиться у него еще, если б только не узнал, что трагические поэты столь же мертвы, как и трагедия. Но с нею вместе эллины отказались от веры в свое бессмертие – от веры не только в идеальное прошлое, но и в идеальное будущее. Слова из известной эпитафии – «в старости беззаботен и с причудами» – относятся и к состарившемуся эллинству. Его верховные божества отныне – настоящий момент, острое словцо, беспечность, каприз; пятое сословие – рабы – приходит теперь, по крайней мере в смысле умонастроения, к владычеству, и если теперь вообще можно еще говорить о «греческой жизнерадостности», то это жизнерадостность раба, который ничто – ни тяжкую ответственность, ни великие стремления, ни прошлое, ни будущее, – не ставит выше настоящего. Такая-то видимость «греческой жизнерадостности» и возмущала столь сильно натуры глубокомысленные и боязливые в первые четыре века христианства: это бабье бегство от всего серьезного и пугающего, эта трусливая удовлетворенность уютным удовольствием казались им умонастроением не только презренным, но и истинно антихристианским. Именно его воздействие виновно в том, что на пережившей столетия картине греческой античности с почти непреодолимым упорством держался этот румянец жизнерадостности, – словно не существовало шестого столетия с его рождением трагедии, с его мистериями, с его Эмпедоклом и Гераклитом, больше того, словно не было и в помине произведений искусства этой великой эпохи, а ведь им – каждому по отдельности

– решительно невозможно найти объяснение на почве подобного старческого и рабского жизнелюбия и веселья, и происхождение их следует искать в сфере совсем иного мироощущения.

Если выше утверждалось, что Еврипид вывел зрителя на подмостки, чтобы в то же время тем самым впервые по-настоящему научить его судить о драме, то создается впечатление, будто древнее трагическое искусство не выбралось за пределы несоразмерного отношения к зрителю, и можно было бы попытаться превознести эту радикальную тенденцию Еврипида – добиться соразмерного отношения между произведением искусства и публикой – как прогресс в сравнении с Софоклом. Но ведь «публика» – только слово, а отнюдь не однородная и всегда одинаковая величина. Откуда было взяться у художника обязательству приспосабливаться к силе, крепкой лишь числом? А если он чувствует себя стоящим выше каждого отдельного зрителя по таланту и целям, то зачем же ему выказывать больше уважения к общему знаменателю всех этих нижестоящих светил, нежели к отдельному, относительно развитому зрителю? На деле ни один греческий художник во всю свою долгую жизнь не обращался со своею публикой с большей смелостью и самодурством, чем именно Еврипид: даже когда толпа бросалась перед ним ниц, он в своем возвышенном упрямстве публично противоречил собственной тенденции – той самой тенденции, с помощью которой покорил толпу. Если бы этот гений проявлял хоть какое-то почтение к пандемониуму публики, сокрушительные удары неудач разбили бы его задолго до середины его жизненного пути. Взвесив эту мысль, мы замечаем: наше высказыванье – что Еврипид вывел зрителя на подмостки, дабы по-настоящему сделать его способным судить, – имело силу лишь на время, и теперь нам надо искать более глубокого понимания его тенденции. Ведь, наоборот, широко известно, сколь огромною народной любовью пользовались Эсхил и Софокл до самой своей смерти и даже много времени спустя, и что, стало быть, не может и речи идти о несоразмерности в отношениях между искусством этих предтеч Еврипида и публикою. Что столь властно сбивало сего богато одаренного и неотвратимо влекомого к творчеству художника с дороги, над ко-

торою светили солнце величайших в поэзии имен и безоблачные небеса народной любви? Какого рода странное уважение к зрителю обратило его против этого же зрителя? Как ему удавалось из высокого почтения к своей публике – не почитать свою публику?

Еврипид как поэт – это и есть решение только что предложенной загадки – чувствовал себя, вероятно, высоко вознесенным над толпою, но не над двумя из своих зрителей: толпу он вывел на подмостки, а тех двоих зрителей почитал как единственных вполне сведущих судей и наставников всего своего искусства – следуя их поучениям и внушениям, он перенес в души своих сценических героев целый мир ощущений, страстей и состояний, доселе появлявшихся на зрительских скамьях, словно незримый хор, при каждом праздничном представлении; их требования он выполнял, ища для своих новых характеров и новых слов и звуков; лишь из их уст слышал он справедливые приговоры своему творчеству, а также и сулившие победу приободренья, когда вдруг снова видел себя осужденным судом публики.

Из этих двоих зрителей один – сам Еврипид, Еврипид как *мыслитель*, а не как поэт. О нем можно, пожалуй, сказать, что бьющее через край богатство его критического таланта, примерно как это было у Лессинга, если не породило, то постоянно опыляло творчески продуктивный побочный росток. С таким дарованием, со всею ясностью и легкостью своего критического мышления Еврипид садился на театральную скамью, стараясь распознать в шедеврах своих предшественников мазок за мазком, линию за линией, словно на потемневших от времени картинах. И вот тут-то ему открылось то, что не могло стать неожиданностью для посвященного в глубокие таинства Эсхиловой трагедии: в каждом мазке и в каждой линии он почувствовал какую-то несоразмерность, какую-то обманчивую определенность и в то же время загадочную глубину, мало того, безмерность заднего плана. Даже за самою простой фигурой тянулся кометный хвост, указывающий, казалось ему, куда-то в неизвестность, в необъяснимость. Та же двойственность царила и в построении действия, а особенно в значении хора. А в каком сомнительном свете представало ему решение этических проблем! Какой подозрительной – трактовка ми-

фов! Сколь несправедливым – распределение счастья и беды! Даже язык старой трагедии часто казался ему неприятным, по меньшей мере загадочным; он замечал особенно много помпезного для выражения простых отношений, излишек тропов и преувеличений – для описания скромных характеров. И вот он сидел в театре, мучительно ломая себе голову, и как зритель признавался себе, что не понимает своих великих предшественников. Но поскольку рассудок он почитал подлинным корнем всякого наслаждения и творчества, ему приходилось, глядя кругом, задаваться вопросом: неужто никто не мыслит так, как он, и словно не желает видеть всех этих несоответствий? Но большинство, а с ним вместе и отдельные знатоки, только недоверчиво улыбались, глядя на него; а объяснить ему, почему относительно его сомнений и возражений великие мастера все-таки были правы, не мог никто. И в этом мучительном для него состоянии он нашел *второго зрителя*, не понимавшего трагедии, а потому и не признававшего ее. В союзе с ним он мог осмелиться из своего одинокого угла начать чудовищную битву с произведениями Эсхила и Софокла – и не с помощью памфлетов, а как драматург, противопоставляющий традиционному представлению о трагедии *свое собственное*.

Прежде чем назвать имя этого второго зрителя, помедлим немного тут, чтобы освежить в памяти впечатление двойственности и несоразмерности в природе самой Эсхиловой трагедии. Припомним-ка, сколь странным казался и нам *хор* и *трагический герой* этой трагедии, к которой мы не умели подойти ни со своими привычками, ни с мерками традиции, покуда не обнаружили, что эта-то двоякость и есть источник и суть греческой трагедии, выражение двух сплетенных друг с другом творческих импульсов – *аполлоновского и дионисовского*.

Уразумев это, мы смогли понять греческую трагедию как дионисовский хор, что всякий раз заново находит себе разрядку в аполлоновском мире образов. Те хоровые партии, которыми переложена трагедия, суть, стало быть, в некотором отношении материнское лоно всего так называемого диалога, то есть всего сценического мира, драмы как таковой. Эта изначальная основа трагедии, по мере того как друг за другом следует множество разрядок, излучает

из себя видение драмы: <с одной стороны,> все оно насквозь – картина сновидения и потому имеет эпическую природу, с другой же, как объективация дионисовского состояния, – оно показывает отнюдь не аполлоновское спасение через видимость, а, напротив того, гибель индивида и его единение с изначальным бытием. Таким образом, драма есть аполлоновская чувственная манифестация дионисовских прозрений и воздействий – и этим, словно неизмеримой пропастью, отделена от эпоса.

Хор греческой трагедии, этот символ всей дионисовски возбужденной толпы, находит свое полное объяснение в изложенном нами воззрении. Если мы, привыкшие к месту хора на современной сцене – а особенно оперного хора, – никак не могли понять, почему трагический хор у греков должен быть старше, изначальней, даже важнее, нежели собственно «действие», – а ведь традиция говорит нам об этом с полной ясностью; если мы, и опять-таки с учетом донесенной до нас традицией огромной важности и изначальности хора, не могли совместить этого с тем обстоятельством, что его составляли только низменные, услужающие существа, мало того, – сперва одни лишь козлоногие сатиры; если для нас всегда оставалась загадкою орхестра, помещавшаяся перед сценой, – то теперь мы пришли к пониманию того, что сцена вместе с действием по сути дела и изначально мыслилась лишь как *видение*, что единственная «реальность» – именно хор, порождающий это видение и говорящий о нем с помощью всей символики пляски, музыкального звука и слова. Этот хор смотрит в своем видении на своего хозяина и наставника – Диониса, а, значит, он вечно – хор *услужающий*: он видит, как тот, бог, страдает и восславляет себя, и сам поэтому не *действует*. Но, занимая по отношению к богу совершенно служебное положение, он тем не менее – высшее, а именно дионисовское выражение *природы* и потому, как и та, в исступлении изрекает оракулы и слова мудрости: как *сопереживающий*, он в то же время – хор *мудрый*, возвещающий истину из самой души мира. Так и возникает та фантастическая и кажущаяся столь непристойной фигура мудрого и исступленного сатира, который одновременно есть и «простак» в противоположность богу: он – отображение природы и сильнейшего из ее вле-

чений, даже их символ, и одновременно возвеститель их мудрости и искусства: музыкант, поэт, плясун и прорицатель в одном лице.

Дионис, подлинный сценический герой и средоточие видения, в соответствии с таким воззрением и в соответствии с традицией, вначале, в самый ранний период трагедии, по-настоящему на сцене не присутствует, а лишь мыслится присутствующим: это значит, что изначально трагедия – только «хор», а отнюдь не «драма», не «действие». Но позже была предпринята попытка показать бога в качестве реального, зримо представив каждому эту фигуру из видения вкупе с преображающим душу обрамлением: отсюда начинается «драма» в более узком смысле слова. Теперь дифирамбический хор получает задание подхлестывать настроение зрителей до степени дионисовской, дабы они, когда на сцену выйдет трагический герой, увидели в нем не человека, замаскированного по случаю, а фигуру из видения, словно порожденную их собственным воодушевлением. Представим себе Адмета, который с глубокой скорбью вспоминает свою недавно почившую супругу Алкестиду и, созерцая духовными очами ее облик, изводит себя тоскою: и вдруг перед ним появляется закутанная женская фигура, подобная покойной сложением и поступью; представим себе внезапно охватившую его дрожь нетерпения, его судорожные попытки сравнить ту и другую, его инстинктивную уверенность, – и мы получим подобие ощущения, с каким дионисовски возбужденный зритель видел, как по сцене шествует бог, с чьими страданиями он уже сжился. Непроизвольно перенес он всю эту магически зыблющуюся перед его душою картину бога на фигуру в маске, растворив ее реальность в словно призрачной недействительности. Это аполлоновское сновидение, где закутывается вуалью мир дневной и перед нашими очами все вновь, в постоянных сменах, открывается какой-то новый мир, являясь яснее, внятней, волнительней, нежели тот, но и призрачней его. Сообразно этому мы обнаруживаем в трагедии сквозное стилистическое противостояние: язык, колорит, темп, динамика речи дионисовской лирики хора и, с другой стороны, аполлоновского мира сновиденья, открывающегося на сцене, различны как полностью обособленные вы-

разительные сферы. Аполлоновские явления, в которых объективируется Дионис, больше не воспринимаются как «вечное море, жизнь и движенье в вечном просторе», подобно музыке хора, они уже не те лишь прочувствованные, сгустившиеся в образ силы, в коих исступленный служитель Диониса чует близость бога: теперь со сцены к нему во всей своей ясности и торжественности обращается эпическая художественная форма, теперь Дионис говорит уже не силами, а в качестве эпического героя и чуть ли не на языке Гомера.

Все, что в аполлоновской части греческой трагедии – в диалоге – выступает на поверхность, выглядит просто, прозрачно, красиво. В этом смысле диалог – отражение эллинской души, чья натура проявляет себя в пляске, поскольку в пляске и величайшая сила лишь потенциальна, и о ней можно судить <только> по гибкости и богатству движений. Поэтому язык софокловских героев поражает нас своей аполлоновской определенностью и ясностью, так что нам сразу мнится, будто мы заглянули в их сокровенные глубины, и мы несколько удивлены тем, что путь к этим глубинам столь короток. Но стоит нам отвлечься от выступившего на поверхность и ставшего зримым характера героя – а он, в сущности, не что иное как картина волшебного фонаря, видимая на темной стене, то есть явление во всей его чистоте, – стоит нам, напротив, углубиться в миф, проецирующийся на эти светлые отражения, как внезапно мы начнем переживать феномен, стоящий в обратном отношении к известному оптическому явлению. Когда мы через силу пытаемся поглядеть на солнце невооруженным глазом и, ослепленные, отворачиваемся, то перед глазами у нас, словно целительное средство, появляются темные цветные пятна: а вот те самые оптические явления софокловского героя, то есть аполлонизм маски, наоборот, суть неизбежные следствия взгляда в пучины и смертный ужас природы, суть как бы светящиеся пятна, предназначенные для исцеления поврежденного ужасной ночью взора. И только в таком смысле мы смеем надеяться, что верно подошли к серьезному и значимому пониманию «греческой жизнерадостности»; правда, превратное понимание этой жизнерадостности как состояния безопасного уюта нам попадается нынче на всех углах.

Наиболее страдальческая фигура греческой сцены – злосчастный *Эдип* – понят Софоклом как человек благородный, осужденный заблуждаться и бедствовать, вопреки своей мудрости, но в конце жизни, благодаря своим неизмеримым мукам, распространяет вокруг себя магическое благословение, сила которого действенна даже после его кончины. Благородный человек не грешит, хочет сказать нам глубокомысленный поэт: пусть благодаря его поступкам рушится любой закон, любое естественное установление, даже весь мир нравственности, – но именно эти поступки очерчивают высший, магический круг воздействий, которые основывают новый мир на руинах разрушенного старого. Поэт хочет сказать нам это, будучи одновременно религиозным мыслителем: как поэт он показывает нам первым делом какой-то странно завязанный процессуальный узел, который судья медленно, звено за звеном, распутывает – себе же на погибель; чисто эллинское удовольствие от этого распутыванья столь велико, что сообщает всему творению оттенок преобладающей жизнерадостности, всюду лишающий остроты леденящие душу исходные обстоятельства процесса. В «Эдипе в Колоне» мы находим ту же самую жизнерадостность, но повышенную до степени бесконечной просветленности: старцу, который охвачен безмерною мукой, который во всем, что приносит ему судьба, оказывается исключительно *претерпевающим*, – противостоит надземная жизнерадостность, нисходящая из божественной сферы и дающая нам понять, что затуживший герой с его чисто пассивным поведением достигает своей высочайшей активности, выходящей далеко за рамки его жизни, в то время как осознанные мечты и помыслы всю жизнь приводили его лишь к пассивности. Так медленно развязывается неразрешимый для смертного взора процессуальный узел истории Эдипа – и от этого божественного противовеса диалектики нас захлестывает волна глубочайшей человеческой радости. Если мы таким объяснением отдали поэту должное, все же остается еще не разрешенным вопрос, исчерпывается ли этим содержание мифа: и тут выясняется, что весь замысел поэта – не что иное как картина волшебного фонаря, который предлагает нам целительная природа, после того как мы заглянули в бездну. Эдип, убий-

ца своего отца, супруг своей матери, Эдип, разгадывающий загадку Сфинги! О чем нам говорит таинственная тройственность этих исполненных судьбы деяний? Есть древнее, распространенное некогда особенно среди персов поверье, что мудрый маг может родиться только в результате инцеста, – а это в отношении разгадывающего загадку и вступающего в брак со своей матерью Эдипа тотчас должно получить от нас такое истолкование: там, где пророческие и магические силы снимают чары настоящего и будущего, застывший закон индивидуации и вообще всякое подлинное чародейство природы, предваряющей причиною должна быть какая-то чудовищная противоестественность, как у персов инцест. Ведь как можно принудить природу выдать свои таинства, если не путем победоносного переченья ей, то есть путем неестественным? Выражение этого прозрения я вижу в ужасающей тройственности Эдиповых судеб: тот, кто разрешает загадку природы – в лице двуснастной Сфинги, должен нарушить и священнейшие природные установления, став убийцею отца и супругом матери. Мало того, миф, так и кажется, нашептывает нам, что мудрость, и именно дионисовская мудрость, – противоестественное зверство, что тот, кто своим знанием повергает природу в бездну уничтожения, обязан познать разрушение природы и на себе самом. «Острие мудрости обращается против мудреца: мудрость – преступление против природы»: вот какие страшные слова внушает нам миф. Но эллинский поэт, словно луч рассветного солнца, касается возвышенного и страшного Мемнонова столпа мифа, и тот внезапно начинает звучать – мелодиями Софокла!

Теперь ореолу пассивности я противопоставлю ореол активности, осиявший Эсхилова *Прометея*. То, что хотел сказать нам тут Эсхил-мыслитель, но о чем как поэт он только предоставляет нам догадываться, молодой Гёте сумел раскрыть в дерзких словах своего Прометея:

Вот я – гляди! Я создаю людей,
Леплю их
По своему подобью,
Чтобы они, как я, умели
Страдать, и плакать,

И радоваться, наслаждаясь жизнью,
И презирать ничтожество твое,
Подобно мне!

Человек, поднявшийся до сфер титанических, завоевывает себе культуру и вынуждает богов вступить с собою в связь, поскольку в своей самочинной мудрости распоряжается их существованием и определяет его границы. Но самое изумительное в этом поэтическом творении о Прометее, которое, по сути, есть настоящий гимн нечестию, – подлинно эсхиловская тяга к *справедливости*: неизмеримые муки дерзкого «одиночки», с одной стороны, и бедственное положение богов, даже предчувствие их гибели – с другой, власть обоих этих миров страданья, принуждающая к <их> примирению, к метафизическому единению, – все это решительно напоминает о средоточии и основном устое Эсхилова миросозерцания, в котором над богами и людьми царит Мойра, вечная справедливость. Глядя на удивительную отвагу, с какой Эсхил взвешивает на весах своей справедливости мир олимпийских богов, мы должны уяснить себе, что мистерии были нерушимой, прочной опорой метафизического мышления глубокомысленных греков и что на олимпийцах могли разряжаться все временами охватывавшие их скептические настроения. В отношении всех этих божеств греческими художниками в особенности завладевало смутное ощущение взаимной зависимости; и это ощущение символически выражено именно в Эсхиловом «<Прикованном> Прометее». Художник-титан питал упрямую веру, что сможет сотворить людей и по меньшей мере уничтожить олимпийских богов, пользуясь своей более высокой мудростью, за которую ему, однако, пришлось поплатиться вечною мукой. Эта прекрасная «мочь» великого гения, за которую и вечная мука – не слишком большая плата, суровая гордость *художника* – вот содержание и душа Эсхилова поэтического творчества, в то время как Софокл в своем «Эдипе», прелюдируя, заводит триумфальную песнь *святого*. Но поражающие нас глубины ужаса, которыми веет от мифа, не измерены и тем толкованием, что дал ему Эсхил: напротив, жажда воплощенья, свойственная художнику, противостоящая всякой беде самоудовлетворенность

художественного созидания – всего лишь сияющая картина облаков и неба, отраженная в темном озере печали. Сказание о Прометее – исконная собственность всей арийской этнической общности и документ ее сугубой предрасположенности к области всего глубокомысленно-трагического; более того, не лишено вероятности, что этот миф имеет для арийцев такое же особенное значение, каким для семитов обладал миф о грехопадении, и что между обоими мифами существует такая же степень родства, как между братом и сестрою. Предпосылкою этого мифа о Прометее служит та безмерная значимость, какую первобытное человечество придает *огню* как истинному палладиуму любой восходящей культуры: но если человек свободно распоряжается огнем, а не получает его только как дар небес – от удара молнии или нагрева солнечными лучами, то это казалось пассивно-созерцательным первобытным людям святотатством, разбоем, учиненным над божественной природой. И вот первая же философская проблема устанавливает между человеком и богом мучительно-неразрешимое противоречие, громоздя его, словно каменную глыбу, у входа во всякую культуру. Лучшее и самое высокое, к чему может оказаться причастным человечество, оно добывает святотатством и должно принять на себя его последствия, то есть весь поток страданий и забот, коими оскорбленные небожители поражают благородно устремленный ввысь людской род – и должны поражать: суровая мысль, так неожиданно отличающаяся от семитского мифа о грехопадении *достоинством*, которым она наделяет это святотатство, в то время как там корень зла полагался в любознании, в морочащем обмане, в готовности поддаться соблазну, в похотливости, иными словами, в ряде преимущественно женских аффектов. Арийский склад ума отличает возвышенное понимание *активного греха* как подлинно прометеевской добродетели – вот в то же время и этическая подоплека пессимистической трагедии, а именно *оправдание* зла, выпадающего на долю людей, и притом как человеческих прегрешений, так и вызванного ими страданья. Порочное устройство мира – а пассивно-созерцательные арийцы не были склонны отделываться от него казуистикой – противоречие, заложенное в самой сути вещей, они усматривали в

путанице разных миров, например, божественного и человеческого, каждый из которых оправдан как индивид, но как отдельное существо наряду с другим должен страдать за свою индивидуацию. Отдельное существо, героически устремляясь во всеобщее, пытаясь выйти из зачарованного круга индивидуации и желая самому стать *одним* всемирным существом, терпит на себе заложенное в вещах исконное противоречие, – иными словами, он святотатствует и страдает. И вот арийцы поняли святотатство как мужчину, а семиты – грех как женщину, причем первое святотатство совершается мужчиною, а первый грех – женщиной. Весьма к месту будет здесь припомнить, о чем поет хор ведьм:

Не так-то просто дело тут:
Где жены всю версту идут
До зла, пусть даже и бегом,
Мужья уж там – одним прыжком.

Кто понимает это сокровенное ядро сказания о Прометее – а именно, необходимость святотатства, которую исполненный титанических стремлений индивид переживает как приказ, – тот поневоле ощутит в то же время и неаполлоновскую суть такого пессимистического представления: ведь Аполлон хочет умиротворить отдельные существа как раз тем, что проводит между ними линии границ, своими требованиями самопознания и соблюдения меры все вновь напоминая о них как о священнейших мировых законах. Но чтобы при такой аполлоновской тенденции форма не застыла в египетском окостенении и холоде, чтобы при стараниях предписывать каждой отдельной волне путь и предел не замерло волнение на всем озере, мощный дионисовский потоп время от времени рушит все те малые круги, которыми односторонняя аполлоновская «воля» старается обуздать эллинство. Этот внезапно приливающий дионисовский потоп поднимает тогда на своей спине все отдельные мелкие волны индивидов, как брат Прометея, титан Атлант, взваливший на свои плечи Землю. Такой титанический порыв стать как бы Атлантом для всех отдельных существ, вознося их на широкой своей спине все выше и дальше, роднит прометеевское начало с дионисовским.

С этой точки зрения Эсхилов Прометей – дионисовская маска, в то время как в упомянутом выше глубоком влечении Эсхила к справедливости человек проницательный обнаружит его происхождение по отцу от Аполлона, бога индивидуации и границ, полагаемых справедливостью. А потому двойственную суть Эсхилова Прометея, его дионисовскую и одновременно аполлоновскую природу, можно выразить в понятийной формуле, на удивление логику Еврипиду, таким образом: «Все сущее справедливо и несправедливо и равно оправданно в том и другом».

Это – мир, в котором ты живешь! Это называется миром! –

Неоспоримая традиция гласит, что греческая трагедия в своем изначальном виде изображала лишь страдания Диониса и что очень долго ее единственным сценическим героем был именно Дионис. Но с равною уверенностью можно утверждать, что вплоть до Еврипида Дионис никогда не переставал быть трагическим героем, а что все прославленные фигуры греческой сцены – Прометей, Эдип и прочие – только маски изначального героя, Диониса. Что за всеми этими масками скрывается божество – одна-единственная существенная причина столь часто изумлявшей «идеальности» этих знаменитых фигур. Кто-то, уж и не припомню кто, утверждал, будто все индивидуумы, будучи таковыми, комичны и потому нетрагичны, откуда должно было следовать, что греки вообще не *могли* выносить на трагической сцене индивидов. Кажется, они и впрямь относились к этому так – ведь вообще Платоново различение и распределение ценностей между «идеей» и ее противоположностью, «идолом», отражением, лежит глубоко в основе эллинского мироощущения. Но если пользоваться терминологией Платона, то о трагических фигурах эллинской сцены следовало бы говорить так: единственный подлинно реальный Дионис является во множестве фигур, под маскою сражающегося героя, и словно запутавшимся в сетях индивидуальной воли. Речами и делами являющийся бог теперь подобен заблуждающемуся, смертному, страдающему индивиду – а если он вообще *является* с такою эпической определенностью и ясностью, то благодаря воздействию толкователя снов Аполлона, толкующего хору его, хора,

дионисовское состояние с помощью подобного притче явления. Но на самом деле этот герой – страдающий Дионис мистерий, бог, претерпевающий муки индивидуации, о ком дивные мифы рассказывают, как он во младенчестве был растерзан титанами, а теперь, растерзанный, почитается под именем Загрея: при этом возникает подозрение, что растерзание – подлинное дионисовское *страдание* – подобно превращению в воздух, воду, землю и каменья, дабы мы, следовательно, восприняли состояние индивидуации как источник и изначальную основу всякого страдания, как нечто само по себе плохое. Из улыбки этого Диониса возникли олимпийские боги, из его слез – люди. В таком виде растерзанного бога Дионис наделен двойною природой – внушающего ужас, дикого демона и милосердного, благожелательного владыки. Но свои надежды эпопт возлагал на воскресение Диониса, которое теперь нам надо чутко понять как конец индивидуации: этого грядущего, третьего Диониса бурно приветствовал хор ликующих эпоптов. И лишь эта надежда бросает луч радости на лик растерзанного, распавшегося на индивидов мира: миф делает это, показывая образ Деметры, погруженной в вечную печаль, Деметры, которая впервые *радуется* вновь, когда ей говорят, что она может родить Диониса *еще раз*. В приведенных воззрениях мы видим уже все составные части глубокомысленного и пессимистического миросозерцания и в то же самое время *мистериальную доктрину трагедии*: глубинную интуицию единства всего сущего, понимание индивидуации как первопричины бед, прекрасное и искусство <вообще> как радостную надежду на то, что чары индивидуации будут сняты, как предчувствие восстановленного единства.

Вычеркнуть из трагедии эту изначальную и всемогущую дионисовскую стихию и воздвигнуть ее заново исключительно на основе недионисовского искусства, обычая и миросозерцания – вот каков был замысел Еврипида, открывшийся нам теперь в ясном свете.

Сам Еврипид на закате своей жизни убедительнейшим образом представил современникам вопрос о ценности и смысле этого замысла в виде мифа. Имеет ли дионисийство право на существование вообще? Не следует ли силою выполоть его из эллинской почвы? Хорошо бы, говорит нам поэт, – если бы только это было возможно: но бог Дионис

слишком могуч для этого; даже самый умный его противник – вот как Пенфей в «Вакханках» – будет нежданно зачарован им и, уже зачарованный, пойдет к своему злому року. Суждение двух старцев, Кадма и Тиресия, – кажется, совпадает с суждением старого поэта: оно гласит, что мысли и умнейшего одиночки не опровергнут древних народных традиций, вечно обновляющегося почитания Диониса; мало того, в отношении этих чудотворных сил подобает проявлять по меньшей мере дипломатически осторожное сочувствие – но даже и тогда все равно не исключено, что бог рассердится на столь вялое участие и в конце превратит дипломата, в данном случае Кадма, в дракона. И это говорит нам поэт, геройски противостоявший Дионису всю свою долгую жизнь, чтобы закончить ее глорификацией противника и самоубийством, подобно страдающему головокружением, который бросается с башни, лишь бы избавиться от этого невыносимого ощущения. Эта трагедия была протестом против осуществимости его замысла – но он, увы, уже осуществился! Свершилось нечто удивительное: желание поэта победило, и как раз тогда, когда он захотел его отменить. Дионис уже бежал с трагической сцены – его прогнала демоническая сила, вещавшая через Еврипида. Сам Еврипид в некотором смысле был только маскою: божеством, вещавшим через него, был не Дионис, даже не Аполлон, а свежеиспеченный демон по имени *Сократ*. Это новые противоположности – *дионисовское и сократовское*: и в них-то и погибло такое произведение искусства, как греческая трагедия. Как бы ни пытался Еврипид утешить нас отменою своего замысла, это ему не удается: великолепный храм уже лежит в развалинах, а нам нет никакого проку от причитаний разрушителя, сознающего, что то был самый прекрасный из храмов. И даже от того, что в наказание знатоки всех эпох возвели в драконы самого Еврипида, – кому же нужна такая жалкая компенсация?

А теперь присмотримся к той сократовской тенденции, с помощью которой Еврипид боролся с Эсхиловой трагедией и одолел ее.

Какую цель, должны мы спросить себя теперь, могло вообще преследовать Еврипидово намерение основывать драму единственно на недионисовском принципе, то есть

в строжайшем соответствии ее строения идеям? Какой вид драмы остается, если исключить ее рождение из лона музыки в таинственном дионисовском полумраке? Только *драматизированный эпос* – а в этой аполлоновской области искусства, разумеется, не достижимо никакое *трагическое* переживание. Дело тут не в содержании излагаемых событий; мало того, я берусь утверждать, что и Гёте в своей ненаписанной «Навсикае» не смог бы трагически захватывающе изобразить самоубийство сего идиллического существа – а это должно было стать содержанием пятого акта: власть эпико-аполлоновской стихии столь необычайно велика, что зачаровывает для наших глаз страшнейшие вещи с помощью наслаждения видимостью и спасения через видимость. Сочинитель драматизированного эпоса может полностью слиться со своими образами столь же мало, как и эпический рапсод: его позиция остается нерушимо неподвижным созерцанием этих образов *перед* собою издалека. Актер в таком драматизированном эпосе по самой своей сути – не более чем повествующий рапсод; на всей его игре почиет величественное достоинство сновидца, благодаря чему он никогда не бывает актером вполне. Только на этом пути мы можем приблизиться к пониманию Гётевой *«Ифигении»*, в каковой нам надлежит чтить высочайшее драматико-эпическое творение.

Так как же Еврипидова пьеса соотносится с этим идеалом чисто аполлоновской драмы? Так же, как с торжественным древним рапсодом – актер более новых времен, описывающий свою суть в Платоновом «Ионе» следующими словами: «Когда я исполняю что-нибудь жалостное, у меня глаза полны слез, а когда страшное и грозное – волосы становятся дыбом от страха и сильно бьется сердце». Тут уже нет никакого эпического растворения в видимости, бесстрастно-холодной игры истинного актера, который как раз в самые напряженные ее моменты весь – видимость, наслаждение видимостью. Еврипид – актер с бьющимся сердцем, со вставшими дыбом волосами; будучи сократическим мыслителем, он разрабатывает план, будучи страстным актером – выполняет его. Просто же художник он – ни в плане, ни в его выполнении. Получается, что Еврипидова драма – нечто одновременно холодное и пылающее, равно спо-

собное и заморозить, и спалить; она не в состоянии достичь силы аполлоновского воздействия, присущей эпосу, а с другой стороны, она как только могла отмежевалась от дионисовских элементов – и вот, чтобы оказывать вообще хоть какое-то воздействие, нуждается в новых возбуждающих средствах, каковые уже выходят за пределы обоих художнических инстинктов, аполлоновского и дионисовского. Эти возбуждающие средства – холодные парадоксальные *идеи* на месте аполлоновских воззрений и огненные *аффекты* на месте дионисовских экстазов, и притом идеи и аффекты в высшей степени реалистические, натуралистические, а отнюдь не заносящиеся в эмпиреи искусства.

Если мы, стало быть, уже знаем, что Еврипиду вообще не удалось построить драму на аполлоновской основе и что его аполлоновская тенденция, напротив, заплутала в сторону натурализма и нехудожественности, то тем самым сможем ближе рассмотреть суть *сократизма в эстетике*. Главный его закон формулируется приблизительно так: «все прекрасное должно быть разумным» – в параллель к Сократову тезису «добродетелен только знающий». Держа в руках такой стандарт, Еврипид измерял им все отдельное и выправлял в соответствии с этим принципом, применяя его к языку, характерам, драматургии, хоровой музыке. То, что мы, сравнивая его с Софокловой трагедией, обыкновенно так часто ставим в вину Еврипиду в качестве нехватки поэзии и порчи, и есть, как правило, продукт этого самого проникающего в драму критицизма, этой дерзкой рассудительности. Примером продуктивности такого рационалистического метода мы можем взять еврипидовский *пролог*. Не может быть ничего более противного нашей сценической технике, чем *прологи* в драмах Еврипида. Если на сцену в начале пьесы выходит персонаж и принимается рассказывать, кто он таков, что предшествовует действию, что уже произошло и даже что еще должно произойти до конца драмы, – то современный драматург назвал бы это преднамеренным и непростительным отказом от эффекта напряженности действия. Ведь если всем известно, что произойдет, то кто же станет дожидаться занавеса? – Ведь тут нет никакого подхлестывающего интерес отношения, какое бывает между пророческим сновидением и его исполнением в жизни. Совсем ина-

че рассуждал Еврипид. Воздействие трагедии никогда не было основано на эпической напряженности, на возбуждающей неосведомленности о том, что происходит и что еще произойдет, – напротив, оно зиждилось на тех больших риторико-лирических сценах, где страсть и диалектическая интрига главного героя все нарастали, превращаясь в широкий и могучий поток. К пафосу, а не к действию, подводило все: а что подводило не к пафосу, считалось предосудительным. Но то, что всего больше осложняет смакование таких сцен, – это отсутствующее у слушателя звено, брешь в ткани предыстории: покуда слушатель вынужден гадать, что представляет собою то или другое действующее лицо, что стоит за тем или другим конфликтом склонностей и намерений, он не может полностью погрузиться в коллизии и поступки главных героев так, чтобы от сострадания им, от страха за них у него перехватывало дыхание. Эсхилова и Софоклова трагедия пускала в ход остроумнейшие приемы, чтобы в первых же сценах более или менее случайно дать зрителю в руки все эти необходимые для понимания нити: черта, в которой проявляется тот благородный артистизм, что словно маскирует *необходимые* формальные связи, выставляя их случайными. Еврипиду же казалось, будто при созерцании вводных сцен зрителем владеет характерное нетерпение решить задачу, заданную предысторией, – а поэтические красоты и пафос экспозиции он пропускает при этом мимо ушей. Поэтому перед экспозицией он вставил еще и пролог, вложив его в уста внушающего доверие персонажа: какое-нибудь божество должно было то и дело в известном смысле подтверждать публике, что трагедия идет правильно, и устранять всякие сомнения в реальности повествования – так Декарт пытался доказать реальность эмпирического мира одною только апелляцией к правдивости Бога, к его неспособности лгать. Та же правдивость богов нужна была Еврипиду и в конце драмы, дабы гарантировать публике будущее своих героев; эта задача возлагалась на пресловутого deus ex machina. Между эпической перспективой и попыткой глядеть за пределы настоящего лежит лирико-драматическое настоящее, собственно «драма».

Таким образом, как поэт Еврипид – прежде всего эхо собственных сознательных установок; именно это и обе-

спечило ему столь знаменательное место в истории греческого искусства. Глядя на свое критико-продуктивное творчество, он нередко, должно быть, испытывал чувство, будто его задача – воплотить в драме начало Анаксагорова сочинения, первые слова которого гласят: «В начале все вещи были вместе, затем пришел Ум и сотворил порядок». И если Анаксагор со своим «Умом» словно казался первым трезвым среди сплошь пьяных философов, то и Еврипиду хотелось представлять свое отношение к остальным трагическим поэтам подобною картиной. Покуда единственный устроитель и распорядитель мироздания, Ум, еще оставался исключенным из художественного творчества, все вещи пребывали в состоянии хаотического изначального месива: так, наверное, рассуждал Еврипид, так, наверное, он как первый «трезвый» осуждал «пьяных» поэтов. Высказывание Софокла об Эсхиле – что тот все делает ладно, хотя и бессознательно – было, разумеется, не в духе Еврипида, который предпочел бы, чтобы оно звучало так: Эсхил, *поскольку* он творит бессознательно, творит неладное. Вот и божественный Платон говорит о творческой способности поэта, поскольку она не есть осознанное понимание, как правило, исключительно иронически, уравнивая ее с даром предсказателя и толкователя сновидений – поэт, мол, оказывается в состоянии творить не раньше, чем впадет в бессознательность и в нем больше не будет рассудка. Еврипид взялся, как брался и Платон, явить миру противоположность «безрассудного» поэта: его эстетический принцип «все прекрасное должно быть осознанным», как я уже сказал, представляет собою параллель Сократову «все доброе должно быть осознанным». Вот почему мы можем смотреть на Еврипида как на поэта эстетического сократизма. Сократ же был тем *вторым зрителем*, который не понимал древней трагедии, а потому и не ценил ее; в союзе с ним Еврипид отважился выступить герольдом нового художественного творчества. И если в этом последнем погибла древняя трагедия, то, значит, эстетический сократизм есть принцип смертоносный: поскольку же борьба была направлена против дионисовского в старом искусстве, мы понимаем Сократа как врага Диониса, как нового Орфея, восстающего на Диониса, который, хотя и решено, что он должен быть

растерзан менадами афинского ареопага, сам обращает в бегство превосходящего силами бога – и тот, как и тогда, когда бежал от царя эдонян Ликурга, находит спасение в морских пучинах, а именно в мистических волнах тайного культа, постепенно охватившего весь мир.

То обстоятельство, что Сократ состоял в тесных отношениях с Еврипидом, направляя его, не укрылось от их античных современников; а наиболее красноречивым выражением столь верного чутья может служить ходившее по Афинам предание, согласно которому Сократ обыкновенно помогал Еврипиду сочинять. Почитатели «старых добрых» времен обыкновенно на одном дыхании называли Сократа и Еврипида, когда дело шло о перечислении тогдашних развратителей народа: считалось, что под их влиянием древняя марафонская грубая дельность тела и души все больше становилась жертвою сомнительного просвещения, почему телесные достоинства вкупе с душевными постепенно хирели. В такой тональности, наполовину возмущенно, наполовину презрительно, об этих двух мужах говорится обыкновенно в Аристофановых комедиях – к ужасу современников, хотя и любивших открещиваться от Еврипида, но постоянно удивлявшихся тому, что Сократ представлен у Аристофана первым и верховным *софистом*, зеркалом и олицетворением всех софистических устремлений: при этом единственным для них утешением было заклеймить позором самого Аристофана – как беспутного и лживого Алкивиада в поэзии. Не беря здесь Аристофановы глубокие инстинкты под защиту от таких нападок, я продолжу показывать тесную связь между Сократом и Еврипидом, какой она виделась их современникам; и в этом смысле особенно следует напомнить о том, что Сократ, будучи противником трагического искусства, не ходил смотреть трагедии, кроме тех случаев, когда давались новые пьесы Еврипида. Но всего известней близкое соседство их имен в дельфийском оракуле, назвавшем Сократа мудрейшим среди смертных и вместе с тем постановившем, что Еврипиду причитается вторая награда в соревновании за мудрость.

Третьим в этой иерархии назван Софокл – тот самый, который, сравнивая себя с Эсхилом, набрался гордости утверждать, будто творит ладное, и именно потому, что *зна-*

ет, что такое лад. Как раз степень прозорливости этого *знания* откровенно и является тем, благодаря чему все три мужа вместе были отличены той эпохою как «знающие».

Но точнее всего эту новую и неслыханную хвалу знанию и проницательности выразил Сократ, сочтя себя единственным, кто признаётся в том, что *ничего не знает*, – в то самое время, когда, разгуливая со своею критикой по Афинам, всюду в лице виднейших государственных мужей, ораторов, поэтов и художников находил людей, только воображавших, будто обладают знанием. С удивлением обнаружил он, что у всех этих светил нет верного и надежного понимания даже собственной профессии, и делать свое дело они могут лишь на основе инстинкта. «Лишь на основе инстинкта»: сказав это, мы прикоснулись к нерву и средоточию сократической тенденции. А сократизм, сказав это, именно этим осудил и существующее искусство, и существующую этику: куда бы ни направлял он свои испытующие взоры, всюду видел нехватку понимания, засилье пустого воображения, а уж от такой нехватки заключал к коренной извращенности и негодности существующего. Сократу мнилось, будто жизнь следует исправлять, исходя исключительно из этой позиции: в одиночку, с миною пренебрежения и превосходства, он, предтеча культуры, искусства и морали, слаженных совсем иначе, вошел в мир, с благоговением прикоснуться к краешку которого мы сочли бы своею величайшей удачей.

Вот в чем состоит то сильнейшее ощущение сомнительности, которое охватывает нас всякий раз, когда мы думаем о Сократе, и которое все вновь побуждает нас вникать в смысл и предназначение этого наиболее проблематичного явления античности. Кто же он был – тот, кто осмелился в одиночестве отвергнуть самую суть эллинства, предмет нашего безусловного и восхищенного поклонения, его глубочайших бездн и высочайших небес, в лице Гомера, Пиндара и Эсхила, Фидия, Перикла, Пифии и Диониса? Какая демонская сила отважилась выплеснуть на землю этот волшебный напиток? Что это за полубог, к которому хор благороднейших умов человечества вынужден взывать: «Увы, увы! Разбил ты его, прекраснейший мир, могучей рукой. Он пал пред тобой!»?

Ключ к пониманию души Сократа дает нам то удивительное явление, что известно под именем «даймона Сократа». В тех особых случаях, когда его чудовищный разум начинал колебаться, божественный голос, слышный ему в такие моменты, давал Сократу надежную точку опоры. Этот голос всегда только *предостерегает* его от чего-либо. Инстинктивная мудрость проявляется у этого совершенно ненормального человека только для того, чтобы время от времени *препятствовать* осознанному познанию. А ведь в то время как у всех продуктивных людей инстинкт – сила именно творчески-утверждающая, а сознание критикует и предостерегает, – у Сократа инстинкт становится критиком, сознание – творцом: вот уж подлинное внутриутробное уродство per defectum[1]! Тут мы своими глазами видим уродливый defectus[2] мистической душевной конституции вообще, так что Сократа следовало бы назвать своего рода *немистиком*, у которого благодаря суперфетации логическая составляющая души переразвита точно так же, как у мистика – инстинктивная мудрость. Правда, с другой стороны, этому проявившемуся в Сократе логическому влечению было полностью отказано в способности обращаться против себя самого: в таком безудержно несущемся потоке обнаруживается его стихийность, какую мы, содрогаясь от неожиданности, видим лишь в мощнейших инстинктивных силах. Тот, кто почуял в Платоновых сочинениях хотя бы слабое дуновение божественной наивности и уверенности в себе, присущих миросозерцанию Сократа, почувствует заодно, что чудовищный маховик логического сократизма крутится словно *за его спиною* и что надо различить, как оно просвечивает сквозь Сократа, точно он – лишь его тень. А что он и сам как-то ощущал эту связь, явствует из той торжественной серьезности, с какой он заявлял о своей божественной миссии всюду, даже перед лицом своих судей. Опровергнуть его в этом отношении было, в сущности, так же невозможно, как и одобрить его разрушительное для инстинктов влияние. Когда в условиях этого неразрешимого конфликта греческое государство наконец призвало его к

1 через порчу (*лат.*).
2 порчу (*лат.*).

ответу, оказалось, что возможен лишь один приговор – изгнание; его собирались выслать из страны как нечто совершенно загадочное, неопределимое, необъяснимое, не опасаясь, что потомки некогда будут вправе обвинить афинян в постыдном деле. А если его осуждали не только на изгнание, но и на смерть, то Сократ с полной убежденностью и без естественного страха смерти, вероятно, добился этого сам: он ушел в смерть с тем спокойствием, с каким, по Платону, в утренних сумерках последним из кутил уходил с пира, чтобы начать новый день, меж тем как позади него, на ложах и на полу, уснувшие сотрапезники остаются грезить о Сократе, истинном знатоке Эроса. *Умирающий Сократ* стал новым, прежде не виданным идеалом для знатной греческой молодежи, и первым во всей страстной самозабвенности своей огненной души простерся перед этим образом ниц типичный эллинский юноша – Платон.

А теперь представим себе, что Сократ обращает свое огромное циклопическое око на трагедию, то око, в котором никогда не пылало благословенное безумие артистического воодушевления, и представим себе, что этому оку отказано в возможности благосклонно заглянуть в дионисовские бездны: что, собственно, должно было оно увидеть в этом «возвышенном и многославном» трагическом искусстве, как называет его Платон? Нечто совершенно неразумное, с причинами, не влекущими, казалось бы, никаких следствий, и следствиями, не вытекающими, казалось бы, ни из каких причин, а уж всю драму в целом – как нечто столь пестрое и несвязное, что уму уравновешенному она должна претить, но для душ возбудимых и чувствительных быть опасным трутом. Мы знаем, что он признавал один только род поэзии – *Эзопову басню*: и делал он это, верно, с тою улыбчивой снисходительностью, с какой добрый честный Геллерт превозносит поэзию в своей басне о пчеле и курице:

Ты видишь на себе самом:
Она, коль не богат умом,
В картинах истину покажет.

Но Сократ, видимо, считал, что трагическое искусство даже не в состоянии «показывать истину», не говоря уж о

том, что оно обращено к тем, кто «не богат умом», то есть не к философам: двойной повод держаться от него подальше. Как и Платон, он причислял его к льстивым искусствам, изображающим лишь приятное публике, но отнюдь не полезное для нее, а потому требовал от своих учеников холодности и строгого воздержания от сих нефилософских приманок, да с таким успехом, что Платон, сочинявший в юности трагедии, первым делом сжег свои поэтические писания, чтобы сделаться Сократовым учеником. Но там, где с максимами Сократа боролись непобедимые склонности, сил первых вкупе с мощью его неслыханного характера все-таки хватало, чтобы внушить самой поэзии новые и доселе неизвестные позиции.

Примером тому может послужить только что упомянутый Платон: он, который в осуждении трагедии и искусства вообще отнюдь не отставал от наивного цинизма своего наставника, все же был вынужден, влекомый всею силой художнической необходимости, создать форму искусства, внутренне родственную именно формам искусства, уже существовавшим и им отвергавшимся. Главный упрек, который Платон предъявлял старому искусству, – что оно подражает фикциям и, стало быть, относится к еще более низкой сфере, нежели эмпирический мир, – прежде всего не должен был касаться нового вида искусства: потому-то мы и видим, как Платон старается выйти за пределы действительности, изображая идею, лежащую в основе его псевдодействительности. Но тут Платон-мыслитель окольным путем оказался как раз там, где всегда был дома как поэт и откуда Софокл вместе со всем старым искусством торжественно протестовал против такого рода упрека. Если трагедия вобрала в себя все прежние виды искусства, то это же самое в каком-то странном смысле слова можно было в свой черед сказать и о платоновском диалоге: он, рожденный благодаря смешению всех наличных стилей и форм, повис где-то между повестью, лирикой и драмой, между прозой и поэзией, нарушив тем самым даже строгий старый закон единства языковой формы. По этому пути пошли еще дальше писатели-*киники* – они, пользуясь величайшею стилистической пестротой, постоянными скачка́ми между прозаическими и метрическими формами, создали в том числе

литературный образ «неистового Сократа», который привыкли разыгрывать в жизни. Платонов диалог – словно челнок, на котором спасалась потерпевшая крушение старая поэзия вместе со всеми своими чадами: оттесненные в узкий угол, боязливо покорствовавшие единственному кормчему – Сократу, вплывали они теперь в новый мир, ненасытно глядевший на зрелище столь фантастического плавания. И действительно, для всех следующих поколений Платон задал образец новой формы искусства – *романа*: его можно назвать безмерно повышенной в ранге Эзоповой басней, где поэзия занимала приблизительно такое же иерархическое отношение к диалектической философии, какое на протяжении многих столетий сама философия занимала к теологии, – а именно, как ancilla[1]. Это и была та новая позиция поэзии, в которую втиснул ее Платон под давлением демонического Сократа.

Здесь *философское мышление* перерастает искусство, вынуждая его тесно прижаться к стволу диалектики. В логический схематизм переродилась *аполлоновская* тенденция: в чем-то подобном нам уже пришлось убедиться на примере Еврипида – а кроме того, в переходе *дионисовского* начала в натуралистический аффект. Сократ, диалектический герой платоновской драмы, напоминает весьма родственные ему типы Еврипидовых героев, считающих необходимым обосновывать свои поступки аргументами и контраргументами, а потому столь часто рискующих лишиться нашего трагического сопереживания: как тут не признать *оптимистического* элемента, заложенного в самой природе диалектики, справляющего свои триумфы в любом ее выводе и способного жить лишь в атмосфере холодной ясности и осознанности, – того оптимистического элемента, что, раз проникнув в трагедию, постепенно заглушил ее дионисовские регистры и неотвратимо подвел к самоуничтожению – вплоть до смертельного прыжка в мещанскую драму. Представим только себе последствия Сократовых положений «добродетель есть знание», «неправедные поступки совершаются лишь по неведению», «добродетельный счастлив»: эти три основные формы оптимизма означают для

1 служанка (*лат.*).

трагедии смерть. Ведь отныне добродетельный герой обязан быть диалектиком, отныне между добродетелью и знанием, верою и моралью должна воцариться необходимая и ясно зримая связь, отныне Эсхилов трансцендентальный принцип справедливой развязки унижается до плоского и наглого принципа «поэтической справедливости» с его обыкновенным deus ex machina.

Чем теперь предстает в виду этого нового сократически-оптимистического театра *хор* и весь музыкально-дионисовский задний план трагедии вообще? Чем-то случайным, каким-то, пожалуй, даже и ненужным напоминанием о происхождении трагедии, – а ведь мы уже уяснили себе, что хор можно понять лишь как *причину* трагедии и трагического в принципе. Такое проблематичное отношение к хору становится заметным уже у Софокла – важный знак, указывающий на то, что уже у него дионисовская почва трагедии начинает крошиться. Он отваживается ввести совершенно новую функцию хора – как участника действия, как актера, и, значит, словно поднять его из орхестры на сцену: а это, разумеется, полностью уничтожает его суть, как бы ни одобрял Аристотель именно такое понимание хора. Этот сдвиг места, занимаемого хором, сдвиг, рекомендованный Софоклом во всяком случае на практике, а согласно преданию, даже в каком-то сочинении, есть первый шаг к *уничтожению* хора, фазы которого с ужасающей быстротою следуют одна за другой в деятельности Еврипида, Агафона и новой комедии. Оптимистическая диалектика гонит *музыку* прочь из трагедии бичом своих силлогизмов – это значит, что она разрушает самую природу трагедии, доступную пониманию исключительно как манифестация и образное воплощение дионисовских состояний, как зримое превращение музыки в символ, как сновидческий мир дионисовского опьянения.

Если нам, таким образом, приходится предполагать, что даже еще до Сократа проявилась некая антидионисовская тенденция, которая лишь получила в его лице неслыханно монументальное выражение, то нас не должен отпугивать вопрос о том, чтó означает такое явление, как Сократ: ведь мы, имея в виду платоновские диалоги, не можем понимать его только как силу разрушительную, негатив-

ную. Ближайшее проявление сократической тенденции, безусловно, есть разложение дионисовской трагедии – и столь же безусловно одно глубокое душевное переживание самого Сократа побуждает нас спросить: неужели отношения между сократизмом и искусством *неизбежно* суть исключительно отношения антиподов и не есть ли появление «Сократа-художника» нечто в принципе абсурдное?

Ведь этот деспот от логики время от времени испытывал по отношению к искусству ощущение какого-то слепого пятна, полуупрека, может быть, невыполненного долга. В своей темнице он рассказывал друзьям, что нередко видел один и тот же сон, приказывавший ему всегда одно и то же: «Сократ, займись музыкой!» До последних дней жизни он успокаивал себя мыслью, будто его занятия философией и есть высший вид мусического искусства, и представить себе не мог, что божество указывает ему на «обыкновенную, расхожую музыку». Наконец, в темнице он, дабы окончательно снять бремя с совести, даже снисходит до занятий этой для него малопочтенною музыкой. В таком умонастроении он сочиняет гимн к Аполлону и перелагает на стихи несколько Эзоповых басен. Это было что-то похожее на голос предостерегавшего даймона, подталкивавшего Сократа к сим упражнениям, и его аполлоновская проницательность говорила ему, что он, подобно царю варваров, не умеет распознать возвышенный кумир, рискуя оскорбить божество святотатством, – а именно, не узнав его. Слова, прозвучавшие в Сократовом сновидении, – единственное свидетельство его сомнений в незыблемости границ логики: а что если – спрашивал он, должно быть, себя – то, чего мне не понять, не есть нечто в принципе непонимаемое? Быть может, существует какая-то область мудрости, куда нет доступа логикам? Быть может, искусство – даже неизбежный коррелятив и дополнение науки?

В русле этих последних, вещих вопросов следует под конец показать, как влияние Сократа и до сего дня, и даже на все времена, подобно растущей на закате тени, накрыло следующие поколения, и как оно все вновь принуждает заново творить *искусство* – и притом искусство уже в метафизическом, широчайшем и глубочайшем смысле слова, своею собственной бесконечностью ручаясь и за его бесконечность.

Пока мы этого не понимали, пока не была убедительно раскрыта глубочайшая зависимость всякого искусства от греков – греков от Гомера до Сократа, нам приходилось поступать с этими греками так же, как афинянам – с Сократом. Почти всякая эпоха и всякий уровень образованности хотя бы раз пытались с глубокою досадой избавиться от греков, ведь, мысленно сравнивая себя с ними, они чувствовали, как все самобытное и, казалось бы, полностью оригинальное, все, что служило для них предметами искреннего восхищения собою, внезапно становится бесцветным и безжизненным, съежившись до размеров неудачной копии, даже карикатуры. Потому-то у них всякий раз сызнова разгоралась в груди глубокая, потаенная злоба на этот надменный народец, посмевший раз и навсегда назвать все негреческое словом «варварское»: да кто они такие, гласило это чувство, коли их блеск в истории был эфемерным, институты – смехотворно ограниченными, нравы – добротными весьма условно, а то и запятнанными ужасными пороками, – и при всем при том они претендовали занимать среди прочих народов высокое и особое положение, какое подобает гению в отношении толпы? Увы, никому не посчастливилось найти чашу с цикутой, чтобы попросту разделаться с ними, ибо никакого яда, смешанного из зависти, клеветы и потаенной злобы, не хватало, чтобы стереть с лица земли их самодовлеющее великолепие. Отсюда – стыд и страх всех культурных народов перед греками, даже если эти народы превыше всего ставят истину, отваживаясь признать и ту истину, что греки, словно возничие, правят нашей и всякою возможной культурой, но что почти всегда колесница и кони слеплены из скверного теста и недостойны блеска своих вожатых, а уж те, видя такое дело, в шутку гонят упряжку к бездонному ущелью, а сами перемахивают через него прыжком Ахиллеса и прекрасною аркой радуги.

Чтобы раскрыть это ведущее положение Сократа, достаточно распознать его как типичное выражение невиданной до него формы жизни – тип *теоретического человека*, уяснить себе смысл и цель которого и будет нашей последней задачей. Теоретический человек тоже бесконечно наслаждается сущим, как и художник, и, как и тот, защищен этим наслаждением от практической этики пессимизма и

от Линкеевых глаз этого последнего, светящихся только во мраке. Ведь если художник, видя совлечение покровов с истины, всякий раз не спускает восхищенных глаз с того, что остается покровом даже теперь, после совлечения покровов, то теоретический человек ликует, наслаждаясь совлеченными покровами, а высочайший предел для его наслаждения состоит в процессе все более удачливого совлечения покровов, достигаемого собственными усилиями. Не было бы никакой науки, если бы речь для нее шла только об этой *одной* разоблаченной богине и больше ни о чем. А в противном случае ее адепты оказались бы в положении людей, поставивших себе целью прокопать землю насквозь: каждый из них хорошо понимает, что, копай он изо всех своих сил хоть всю жизнь, все равно сможет прокопать лишь крохотную часть всей неимоверной земной глубины, да и эта ямка на его глазах окажется засыпанной, потому что рядом копает кто-то второй, а уж третьему не остается ничего другого, как на собственный страх и риск искать себе новое место для копанья. И вот теперь, если кто-то убедительно докажет, что таким прямым путем добраться до антиподов невозможно, то какой же работник захочет продолжать копание древних глубей – разве только соблазнится находкою алмазов или открытием законов природы. Потому-то Лессинг, безупречнейший теоретический человек, отважился сказать, что поиск истины для него важнее, нежели истина сама – эти слова, к изумлению и даже раздражению ученых, сняли завесу с последней тайны науки. Но, правда, наряду с таким уникальным прозрением – эксцессом честности, если даже не высокомерия, существует и безумная *бредовая идея*, высказанная впервые устами Сократа: это нерушимая вера в то, что мышление, следуя путеводной нити причинности, способно добраться до бездонных глубей бытия и что оно в состоянии не просто познавать бытие, но даже *исправлять* его. Этот возвышенный метафизический бред прирос к науке в виде инстинкта, все вновь подводя ее к тем границам, за которыми она поневоле превращается в *искусство: да при таком механицизме дело в принципе к нему и шло.*

Поглядим теперь на Сократа, посветив на него факелом этой мысли: и он предстанет перед нами первым, кто,

руководствуясь этим инстинктом науки, сумел не только жить, но – что куда серьезнее – и умереть. Вот почему образ *умирающего Сократа*, человека, избавленного от страха смерти знанием и аргументами, стал вывеской над вратами науки, напоминающей любому входящему о ее предназначении – делать так, чтобы жизнь представала понятной и потому оправданной: правда, если не хватит аргументов, для этой же цели на худой конец сгодится и *миф*, который я только что назвал даже необходимым следствием, мало того, – сознательной целью науки.

Кто попробует наглядно представить себе, как после Сократа, этого мистагога науки, одна философская школа сменяет другую, словно катящиеся друг за другом волны, как некая невесть откуда взявшаяся универсальная жажда знания на широких просторах всего образованного мира выносит науку как подлинную задачу любого мало-мальски наделенного способностью к ней в открытое море, откуда с той поры она так и не была изгнана полностью, как благодаря этой универсальности всеобщей сетью мышления был впервые затянут весь земной шар, да еще с поползновениями на ее законность для целой солнечной системы; кто живо представит себе все это вкупе с поразительно высокой пирамидою современных знаний, – тот не сможет не разглядеть в Сократе единый поворотный пункт и ось, вокруг коей вращается так называемая всемирная история. Ведь если подумать, что вся невыразимая числами сумма силы, истраченная на движение мира в этом направлении, вложена *не* в познание, а в достижение практических, то есть эгоистических целей личностей и народов, то инстинктивное наслаждение жизнью, вероятно, оказалась бы ослабленным во всеобщих истребительных войнах и беспрестанных переселениях народов настолько, что в условиях, когда самоубийство – привычка, сын, накладывая руки на родителей, друг – на друга, как это делают жители островов Фиджи, наверное. должен был бы ощущать, будто действует, руководствуясь остатками чувства долга: это был бы практический пессимизм, способный из сострадания породить даже леденящую душу этику геноцида и, кстати, имеющий и имевший место во всем мире повсюду, где искусство в каких бы то ни было формах, особенно в форме религии и

науки, не являлось как лекарство и защита от этой смертельной заразы.

Если иметь в виду такого рода практический пессимизм, то Сократ предстанет перед нами исходным образцом теоретического оптимизма, который, лелея охарактеризованную выше веру в объяснимость природы сущего, приписывает знанию и познанию способность быть универсальным лекарством, а заблуждение понимает как зло само по себе. Добраться до причин, отделить истинное познание от видимости и заблуждения – вот что казалось сократическому человеку величайшим, даже единственным подлинно человеческим призванием: в этом духе Сократ расценивал механизм понятий, суждений и умозаключений как деятельность самую благородную и врожденную способность самую изумительную в сравнении со всеми прочими способностями. Даже наиболее возвышенные нравственные деяния, порывы сострадания, самопожертвования, героизма и тот трудно достигаемый душевный штиль, который греки аполлоновского склада души называли софросиною, Сократ и его последователи, мыслившие и мыслящие вплоть до наших дней так же, как он, выводили из диалектики знания и соответственно считали, что всему этому можно научиться. Кто хоть раз испытал на себе наслаждение сократическим познанием и потому чувствует, как оно силится все более широкими кругами охватить весь мир явлений, у того отныне ни одно место души не будет зудеть мучительней, чем то, которое связано с удовлетворением жажды завершить этот охват, соткав непроницаемо плотную сеть. Человеку такого склада платоновский Сократ покажется тогда мастером, обучающим совершенно новой форме «греческой веселости» и жизнелюбия, стремящейся разрядиться в действиях, – она найдет такую разрядку по большей части в майевтических и воспитательных воздействиях на благородное юношество с целью выработать в конечном итоге гениальность.

И вот наука, пришпориваемая своим могучим бредом, неудержимо несется к собственным границам, у которых терпит крушение ее оптимизм, заложенный в самой природе логики. Ведь на периферии окружности, ограничивающей науку, содержится бесконечное множество точек, и

если теперь еще совсем невозможно предвидеть, каким образом и когда эта окружность будет вымерена полностью, то человек благородный и одаренный, даже не достигнув середины своей жизни, неизбежно натолкнется на такие места в этой границе, где взор его упрется во что-то непроницаемое. И тут, где он к своему ужасу видит, как логика свивается кольцами вдоль этих границ и наконец кусает себя за хвост, – тут-то и совершается прорыв к новой форме познания, к *трагическому познанию*, которое просто невозможно будет выносить, не прибегая к защите и лекарству в виде искусства.

Взором, укрепленным отрадным для него созерцанием греков, поглядим на высочайшие сферы того мира, что течет вокруг нас: мы увидим, как прообразовательно явившаяся в Сократе алчность ненасытного оптимистического познания внезапно переходит в трагическую резиньяцию и нищенскую тоску по искусству – а ведь эта же алчность на низших своих ступенях с искусством враждовала и в душе сознательно чуралась именно искусства дионисовски-трагического, что и показано здесь на примере подавления сократизмом Эсхиловой трагедии.

Вот тут-то мы взволнованно и постучимся в двери настоящего и будущего: приведет ли этот «внезапный переход» ко все новым разновидностям гениальности, и притом *музицирующего Сократа*? Будет ли плетение сети, наброшенной на существование искусством, пускай под именем религии или науки, все более прочным и изящным – или ей суждено быть разорванной в клочья от безостановочной варварской гонки и круженья в колесе, которое нынче зовется «современностью»? – Озабоченно, но не безутешно постоим немного в сторонке задумчивыми наблюдателями, которым дозволено быть свидетелями этих чудовищных битв и переворотов. Ах! В том-то и колдовство тех битв, что кто на них глядит, поневоле в них и участвует!

Пять предисловий к пяти ненаписанным книгам

Названия книг:

1. О пафосе истины
2. О будущем наших образовательных учреждений
3. Греческое государство
4. Об отношении шопенгауэровской философии к возможной немецкой культуре
5. Гомеровское состязание

Для госпожи Козимы Вагнер

с радостным чувством записано в рождественские дни 1872 года – с сердечным почтением и в качестве ответа на устные и письменные вопросы.

1.
О пафосе истины

Предисловие

Что есть слава? Всего лишь лакомый кусочек для нашего себялюбия? Но ведь как страстное стремление она сопряжена с редчайшими людьми и опять же в редчайшие моменты их жизни. Это моменты внезапных озарений, в которые человек, повелевая, как при сотворении мира, протягивает свою длань, черпая из себя свет и распространяя его вокруг. И тут им овладевает счастливая уверенность, что он просто не вправе оставить утаенным от грядущих поколений то, что так возвышало и влекло его вдаль – иными словами, высоту этого самого ощущения. В вечной необходимости этих редчайших озарений для всех потомков человеку открывается необходимость его славы; человечество навеки впредь нуждается в нем, и поскольку этот миг озарения является квинтэссенцией и воплощением его сокровеннейшей сущности, то он, как человек этого мига, верит в свое бессмертие, меж тем как все прочее он, как мусор и тлен, как тщеславие и похоть, или же как плеоназм, отбрасывает от себя и отдает на милость забвения.

На всякое исчезновение и гибель мы взираем с беспокойством и часто с изумлением, как будто мы столкнулись с чем-то в принципе невозможным. Мы огорчаемся, что сломалось высокое дерево, нам причиняет боль вид обрушившегося горного склона. Каждую новогоднюю ночь нам бывает дано ощутить мистерию противоречия бытия и становления. Но то, что мгновение высшей завершенности мироздания исчезает совершенно бесследно, как световое пятно, не оставляя после себя никакого потомства и наследия, сильнее всего оскорбляет человека нравственного.

Его императив звучит скорее так: то, что *однажды* было в мире, делая краше само понятие «человек», должно присутствовать здесь вечно. То, что великие моменты образуют неразрывную цепь, что они, как горная гряда, сквозь тысячелетия объединяют собою человечество, что величайшее из какой-то ушедшей эпохи является великим также и для меня и то, что вера чаемой славы исполняется – все это есть коренная идея *культуры.*

Вокруг требования, что великое должно быть вечным, разгорается ожесточенная борьба культуры; ибо все прочее, что существует вокруг, кричит: «Нет!» Привычное, мелкое, пошлое, наполняющее все уголки мира, как тяжелый земной воздух, которым мы все обречены дышать, ярясь на великое, чтобы затормозить, приглушить, задушить, омрачить и сбить его с толку, бросается на тот путь, которым великое идет к бессмертию. Этот путь лежит через человеческие умы! Умы жалких, недолговечных существ, которые, не выходя из узкого круга своих потребностей, постоянно погружены все в те же нужды и с трудом какое-то короткое время ограждают себя от гибели. Они хотят жить, хоть как-то жить – любой ценой. Кто мог бы ожидать от них того упорного состязания факелоносцев, благодаря которому лишь и существует великое? И все же вновь и вновь пробуждаются те, кто, оглядываясь на это великое, чувствуют в себе такое воодушевление, как если бы жизнь была чем-то восхитительным и как если бы прекраснейшим плодом этого горького урожая было знание о том, кто один прошел некогда через это существование гордо и стоически, другой – с глубиной проникновения, третий – с состраданием, но все они – оставив после себя учение о том, что лучше всего проживает жизнь тот, кто ни во что ее не ставит. И в то время, как заурядный человек воспринимает свой отрезок бытия с такой унылой серьезностью, те, на своем пути к бессмертию, умели встречать жизнь с олимпийским смехом или по крайней мере с возвышенной насмешкой; нередко они с иронией сходили в могилу – ибо что в них могло быть погребено?

Самых бесстрашных рыцарей среди этих искателей славы, верящих, что свой щит они найдут прибитым к одному из созвездий небосклона, следует искать среди *философов.* То, что они создают, не ориентировано на «публику»,

на сочувствие масс и одобрительные аплодисменты современников; в их характере – прокладывать путь в одиночку. Их дарование – в высшей степени редкое и в известном смысле самое неестественное в мире; вдобавок оно враждебно даже родственным ему дарованиям и исключает их. Стена их самодостаточности должна быть из алмаза, чтобы ее нельзя было ни разбить, ни разрушить, так как всё, человек и природа, обращено против нее. Их путь к бессмертию тяжелее и встречает больше препятствий, чем любой другой; и все же никто более, чем философ, не может быть уверен в том, что достигнет на нем цели, ибо ему негде остановиться, если не на широко распростертых крылах всех времен; ведь в самой природе философского рассмотрения вещей – пренебрегать настоящим и минутным. Он обладает истиной: пусть колесо времен несется куда угодно, оно никогда не сбежит от истины.

Про таких людей важно уже просто знать, что они однажды жили. Немыслимо и вообразить себе – просто как возможность – гордость мудрого *Гераклита*, которого мы берем здесь в пример. Уж по самой своей сути всякое стремление к познанию кажется неудовлетворенным и не дающим удовлетворения. Поэтому никто, не будучи научен историей, не смог бы поверить в такое царственное величие, в такую безграничную убежденность в том, что он – единственный счастливый жених истины. Такие люди живут в своей отдельной солнечной системе; там их и надо искать. Пифагор и Эмпедокл тоже мерили себя сверхчеловеческой мерой, почти с религиозным страхом; но сострадание, соединенное с великим убеждением в переселение душ и в единство всего живого, приводило их опять к людям, для их спасения. Но то чувство одиночества, которое проникало эфесского отшельника храма Артемиды, можно себе лишь отчасти представить, коченея в самой дикой горной пустыне. От него не исходит мощного чувства сострадательного волнения, жажды помочь и спасти; он – как звезда без атмосферы. Его глаз, пылающим светом обращенный внутрь, мертво и окоченело, будто бы только для вида смотрит вовне. Вокруг него, о твердыни его гордости, ударяются волны безумия и превратности; с брезгливостью он отворачивается от них. Но и люди с чувствующим сердцем

тоже сворачивают с дороги перед его трагической маской; в удаленном святилище, среди изображений богов, рядом с холодной, возвышенной архитектурой такое существо было бы понятнее. Среди людей Гераклит как человек – невероятен; и если его и видели порой, как он любовался шумной игрой детей, то в это время он думал о том, о чем в таких обстоятельствах не думал ни один смертный, – об игре великого дитяти мира Зевса и о вечной забаве разрушения и зарождения мира. Ему не нужны были люди даже для его познания; его душа не лежала ни к чему, что можно было выведать у них и что выведывали другие мудрецы, жившие до него. «Я искал и вопрошал самого себя», – сказал он словами, которыми обозначают вопрошание оракула; как если бы он и никто другой был призван исполнить и осуществить дельфийское изречение «Познай самого себя».

То же, что он услышал от этого оракула, он считал бессмертною и вечно достойной истолкования мудростью, в том смысле, в каком бессмертны пророческие речи Сивиллы. Этого достаточно для позднейшего человечества; хотя бы оно и истолковывало как изречение оракула то, что он, подобно самому дельфийскому богу, «и не говорит, и не утаивает». Пусть даже оно возвещено им «без улыбки, прикрас и благовонных мастей», а скорее с «пеной у рта», – все же оно *должно* проникнуть в глубь тысячелетий. Ибо мир вечно нуждается в истине и, следовательно, ему вечно нужен Гераклит; хотя для самого Гераклита мир не нужен. Для чего *ему* слава? Слава среди «всегда уносимых течением смертных!», как он с насмешкой восклицает. Это что-то для певцов и поэтов, а также для тех, кого признавали «мудрецами» до него; пускай они себе проглотят этот лакомый для себялюбия кусок – для него же это блюдо слишком заурядно. Его слава важна для людей, а не для него; его себялюбием является любовь к истине – и именно эта истина говорит ему, что само бессмертие человечества нуждается в Гераклите, а не он в бессмертии человека по имени Гераклит.

Истина! Безумная мечта бога! Что людям до истины?!

А чем была Гераклитова «истина»?!

И что с ней сталось?! Летучее сновидение, стершееся с чела человечества, вместе с другими снами! – Оно было не первым!

Возможно, какой-нибудь бесчувственный демон не смог бы сказать ничего иного о том, что мы зовем гордыми метафорами «всемирной истории», «истины» и «славы», кроме этих вот слов:

«В некоем отдаленном уголке вселенной, разлитой в блестках бесчисленных солнечных систем, была когда-то звезда, на которой умные животные изобрели *познание*. Это было самое высокомерное и лживое мгновение мировой истории: но всё же лишь одно мгновение. После этого природа еще немножко подышала, затем звезда застыла и разумные животные должны были умереть. И как раз вовремя: ибо сколь бы велико ни было их познание, которым они чванились, в конце концов, к великой своей досаде, они пришли к тому, что все было познано ими неверно. Они умирали и, умирая, проклинали истину. Такова была порода этих отчаянных зверей, которые изобрели познание».

То был бы жребий человека, будь он всего лишь познающим зверем: истина доводила бы его до отчаяния и уничтожения – истина, вечно обреченная быть не-истиной. Человеку свойственна однако вера в достижимую истину – доверчиво приближающуюся иллюзию. И разве не живет он *благодаря* тому, что постоянно обманывается? Разве не умалчивает от него природа самое главное, даже самое ближайшее, например, его собственное тело, которое он «осознает» лишь очень расплывчато? Он заперт в этом сознании, а ключи от него природа выбросила. О, это роковое любопытство философа, которому так хочется выглянуть наконец сквозь щелку в стене сознания наружу и вниз: быть может, он ощутит тогда, на сколь алчном, ненасытном, отвратительном, безжалостном, убийственном покоится человек в безразличии своего неведения, словно бы повиснув во сне на спине у тигра.

«Пускай себе висит!», кричит *искусство*. «Разбудите его!», с пафосом истины восклицает философ. Но пока он думает растолкать спящего, он сам погружается в еще более глубокое волшебное забытье: быть может, он видит тогда сны об «идеях» или бессмертии. Искусство сильнее познания, ибо первое желает жизни, второе же достигает как своей последней цели лишь уничтожения.

2.
Мысли о будущности наших образовательных учреждений

Предисловие

Читатель, от которого я чего-либо ожидаю, должен обладать тремя качествами. Он должен оставаться спокойным и читать не торопясь; не примешивать постоянно самого себя и свое «образование»; не ожидать в конце, как бы в виде результата, новых таблиц. Таблиц и новых расписаний уроков для гимназии и других школ я не обещаю и, наоборот, дивлюсь необычайной природе тех, кто в состоянии отмерить весь путь от глубины эмпиреи до высот собственно культурных проблем и затем снова спуститься оттуда в низины самого засушенного регламента и кропотливого составления таблиц. Я доволен уже, если, запыхавшись, заберусь на достаточно высокую гору и смогу сверху наслаждаться открывшимся видом: поэтому именно в этой книге я не буду в состоянии удовлетворить любителей таблиц. Я, правда, вижу приближение времени, когда серьезные люди, совместно трудящиеся на пользу совершенно обновленного и очищенного образования, сделаются снова законодателями повседневного воспитания – воспитания, направленного именно к такому образованию. Вероятно, им тогда снова придется составлять таблицы. Но как далеко это время! И чего только не случится в промежутке! Быть может, между ним и настоящим лежит уничтожение гимназии, пожалуй даже и самого университета, или, по крайней мере, такое полное преобразование этих учебных заведений, что их старые таблицы представятся позднейшим взорам пережитками эпохи свайных построек.

Книга эта предназначается для спокойных читателей, для людей, которые еще не захвачены головокружительной спешкой нашего стремительно катящегося века и не испытывают идолопоклоннического наслаждения, когда бросаются под его колеса; для людей, следовательно, которые еще не привыкли измерять ценность каждой вещи экономией или потерей времени. А это значит – для очень немногих. Зато у этих людей «еще есть время», они смеют, не краснея перед самими собой, отдавать самые плодотворные и ценные минуты своего дня думам о будущности нашего образования, они дерзают верить, что проведут полезно и достойно время до вечера meditatio generis futuri[1]. Такой человек не разучился еще думать во время чтения, он еще владеет секретом чтения между строк; да, он создан даже таким расточителем, что сверх того еще размышляет над прочитанным, быть может, долгое время спустя после того, как отложит в сторону книгу! И не для того чтобы написать рецензию или опять-таки книгу, но просто чтобы поразмышлять. Легкомысленный мот! Ты – мой читатель, ибо ты будешь достаточно спокоен, чтобы отправиться вместе с автором в длинный путь, целей которого он не в состоянии видеть, но в которые он должен искренно верить, чтобы позднейшее, быть может, еще отдаленное, поколение увидело глазами то, к чему мы, слепые, руководимые инстинктом, движемся только ощупью. Если же читатель, напротив, полагает, что достаточно лишь быстрого скачка, задорного действия, если он считает, что все существенное достижимо при помощи новой «организации», введенной государственным порядком, то мы опасаемся, что он не поймет ни автора, ни выставляемой проблемы.

Наконец, следует третье, самое важное из требований, предъявляемых к читателю: чтобы он по привычке современного человека ни в коем случае не примешивал на каждом шагу в виде масштаба себя и свое «образование», думая, что в лице его он владеет критериями всех вещей. Мы хотели бы видеть его образованным настолько, чтобы иметь самое невысокое, пренебрежительное мнение о своем образовании. Тогда он, вероятно, доверчивее всего отдастся

---

1 в размышлениях о будущих поколениях (*лат.*).

под руководство автора, который осмеливается говорить с ним, именно исходя лишь от незнания и знания об этом незнании. Для себя же автор хочет претендовать перед другими лишь на сильно обостренное чувство специфичности нашего современного варварства, того, что отличает нас, варваров XIX столетия, от варваров других эпох. С этой книгой в руках он отыскивает читателей, волнуемых подобным же чувством. Откликнитесь вы, разъединенные, в существование которых я верю! Вы, отрекшиеся от своего «я», выстрадавшие на самих себе все муки порчи немецкого духа! Вы, созерцатели, чьим глазам невмоготу, торопливо высматривая, скользить от одной поверхности к другой! Вы, высокие духом, которых Аристотель восхвалял за то, что вы проходите через жизнь медлительно и бездеятельно до тех пор, пока вас не потребует высокая доблесть или великое дело, вас призываю я! Не уползайте только на этот раз в нору вашей отчужденности и вашего недоверия. Подумайте, что эта книга должна стать вашим герольдом. Но ведь если вы сами, в собственных доспехах появитесь на поле битвы, то кому же тогда придет охота оглянуться назад на герольда, который вас призывал?

3.
Греческое государство

Предисловие

Мы, люди новых времен, считаем нашим преимуществом перед греками два понятия, которые как будто служат утешением миру, держащему себя совершенно по-рабски и при этом боязливо избегающему слова «раб»: мы говорим о «достоинстве человека» и о «достоинстве труда». Все маются, чтобы жалко продлить жалкую жизнь; эта ужасная нужда ведет к изнурительному труду, и вот на него-то соблазненный «волею» человек (или, вернее, человеческий интеллект) поглядывает как на нечто полное достоинства. Но для того, чтобы труд мог требовать себе почетных титулов, необходимо прежде всего, чтобы само существование, для которого он является мучительным средством, имело бы больше ценности и достоинства, чем это до сих пор было раскрыто в серьезных философиях и религиях. Что должны мы находить в рабочей нужде всех миллионов людей, как не стремление существовать во что бы то ни стало, то же всемогущее стремление, в силу которого и чахнущие растения запускают свои корни в каменистую почву!

Из этой отвратительной борьбы за существование могут вынырнуть лишь единичные личности, и они также тотчас займутся благородными иллюзиями художественной культуры, лишь бы только не впасть в практический пессимизм, которого природа гнушается как настоящей противоестественности. В новейшем мире, который, если сравнить его с греческим, создает большей частью уродов и кентавров, в котором единичный человек, подобно сказочному существу во вступлении к Горациевой поэтике, весь пестро составлен из разнородных лоскутков, – в этом мире жажда борьбы

за существование и потребности искусства проявляются подчас в одном и том же человеке, а из этого неестественного слияния рождается нужда оправдать и освятить перед лицом потребности в искусстве ту первую жажду. Поэтому и верят в «достоинство человека» и «достоинство труда».

Греки не нуждаются в подобных понятийных галлюцинациях, они высказываются с пугающей откровенностью, что труд есть позор, а более скрытая и реже высказывающаяся, но повсюду живая мудрость прибавляет, что и человеческое существо – позорное, жалкое нечто, «сон тени». Труд является позором, потому что бытие не имеет ценности само по себе; но если это бытие заблестит в заманчивом украшении художественных иллюзий и будет казаться действительно имеющим ценность само по себе, то и тогда положение, что труд есть позор, останется в силе, а именно – из-за сознания невозможности, чтобы человек, борющийся за простое выживание, мог бы быть *художником*. В новейшее время общие представления определяет не нуждающийся в искусстве человек, а раб: и как таковой, согласно своей натуре, он, чтобы жить, должен обозначать все отношения обманными именами. Такие призраки, как достоинство человека, достоинство труда, являются убогим созданием скрывающегося перед самим собой рабства. Жалкое время, когда раб нуждается в таких понятиях, когда его подстрекают к размышлению о себе и о внешнем мире! Несчастные соблазнители, плодом с дерева познания уничтожившие состояние невинности раба! Теперь он должен перебиваться со дня на день такой откровенной ложью, которую всякий более или менее глубокий взгляд распознает и во мнимом «общем равноправии», и в так называемых «основных правах человека» – человека как такового, – и в достоинстве труда. Он ведь не должен понять, на какой ступени и на какой высоте можно уже говорить о достоинстве человека и труда; а именно там, где индивид уже перерастает самого себя и не вынужден больше рождать и работать ради продолжения своей индивидуальной жизни.

И даже на этой высоте «труда» греками овладевает иногда чувство, похожее на стыд. Плутарх с древнегреческим инстинктом говорит, что благородный юноша, при виде Зевса в Олимпии или Геры в Аргосе, не почувствует жела-

ния быть самому Фидием или Поликлетом; и также не пожелает он быть Анакреонтом, Филетом или Архилохом, как бы он ни наслаждался их поэзией. Для греков художественное творчество подпадает под недостойное понятие труда, так же как и всякое ремесло. Но если в нем действует необоримая сила художественного стремления, тогда он *должен* творить и подчиниться той потребности труда. И как отец любуется красотой и талантом своего сына, но об акте его происхождения думает со стыдливым отвращением, так было и с греком. Радостное восхищение красотой не ослепляло его относительно ее происхождения, которое, как и всякое становление в природе, казалось ему властной потребностью, стремлением к бытию. То же чувство, с каким смотрят на процесс зачатия как на нечто стыдливо скрываемое, несмотря на то, что в нем человек служит цели более высокой, нежели цели индивидуального сохранения, – то же чувство окутывало возникновение великих художественных произведений, несмотря на то, что ими основывается высшая форма существования, подобно тому, как тот акт создает новое поколение. *Стыд*, стало быть, является там, где человек – не более как орудие волевых явлений, бесконечно больших, нежели он сам себе кажется в единичном образе индивида.

Теперь у нас есть общее понятие, под которое мы можем подвести ощущения греков относительно труда и рабства. И то и другое было для них необходимым позором, перед которым испытываешь *стыд*; позором и необходимостью в то же время. В этом чувстве стыда скрывается бессознательное убеждение, что для подлинной цели *требовались* именно эти предпосылки, но что в этой-то *потребности* и заключается устрашающее и хищническое естество сфинкса, именуемого природой, – того сфинкса, который так красиво простирает свое девическое тело в прославлениях художественно-свободной культурной жизни. Культура, которая по преимуществу и есть настоящая потребность искусства, покоится на ужасном основании: и оно дает себя знать в неясном ощущении стыда. Для того, чтобы была широкая, глубокая и плодородная почва для художественного развития, громадное большинство, находящееся в услужении у меньшинства, должно быть *сверх* меры своей индивидуаль-

ной потребности рабски подчинено жизненной нужде. За их счет, благодаря избытку их работы, тот привилегированный класс освобождается от борьбы за существование, чтобы породить и удовлетворить мир новых потребностей.

Вследствие этого мы должны, скрепя сердце, выставить жестоко звучащую истину, что *рабство принадлежит к сущности культуры*: разумеется, это – истина, не оставляющая никакого сомнения относительно абсолютной ценности существования. *Она* – тот коршун, что клюет печень у прометеевского ревнителя культуры. Нищета и без того уже тяжко живущих людей должна быть еще усилена, чтобы сделать возможным для небольшого числа олимпийцев созидание художественного мира. В этом – источник той злобы, которую коммунисты и социалисты, и их бледные потомки, белая раса «либералов», питали во всякое время к искусству, а также и к классической древности. Если б культура действительно зависела от произвола народа, если б здесь не действовали неизбежные силы, являющиеся для индивида законом и преградой, – тогда презрение к культуре, прославление бедности духа, иконоборческое уничтожение прав искусства было бы чем-то *большим*, нежели восстанием угнетенной массы против единичных трутней: это было бы криком сострадания, который повалил бы стены культуры; стремление к справедливости, к равенству в страдании затопило бы все другие представления. Действительно, чрезмерная степень сострадания на некоторое время подтачивала, ломала то тут, то там плотины культурной жизни: радуга сострадающей любви и мира появилась с первой зарей христианства, и при ее свете был рожден прекраснейший ее плод, – Евангелие от Иоанна. Но есть примеры, что могучие религии в течение долгих периодов обрекают на окаменелость известные стадии культуры и неумолимым серпом срезают все, что еще сильно и хочет продолжать расти. Не надо забывать одного: та же самая жестокость, которую мы находим в основе каждой культуры, лежит в сущности каждой могучей религии и вообще во всегда злой природе *власти*: так что нам столь же хорошо понятно, когда культура с призывом к свободе или, по крайней мере, к справедливости разбивает чересчур высоко воздвигнутый бастион религиозных требований. То, что хочет или, вер-

нее, должно жить при этом ужасном положении вещей, является в основе своего существа отпечатком изначального страдания и изначального противоречия; значит, «земному и мирскому» органу нашего зрения оно должно представляться как ненасытная жажда бытия и вечное противоречие с самим собой в форме времени, то есть как *становление*. Каждое мгновение пожирает предшествующее; каждое рождение является смертью бесчисленных существ; зачинать, жить и убивать – одно. Вот почему мы можем сравнить блестящую культуру с обагренным кровью победителем, который в своем триумфальном шествии волочит привязанных к его колеснице побежденных, как рабов: какая-то благодетельная сила, кажется, ослепила им глаза, и они, чуть не раздавленные колесами, все еще кричат: «Достоинство труда!», «Достоинство человека!» Пышная Клеопатра, культура, постоянно бросает драгоценнейшие жемчужины в свой золотой бокал! Эти жемчужины – слезы сострадания к рабам и страданиям рабов. Из изнеженности современного человека, а не из истинной и глубокой жалости к тем страданиям родились чудовищные социальные нужды нашего времени, и если верно, что греки погибли вследствие рабства, – то еще вернее то, что мы погибнем вследствие *нехватки* рабства, того рабства, которое ни первоначальному христианству, ни германству не казалось не только недостойным, но даже и предосудительным. Как трогателен в наших глазах образ средневекового подневольного человека с его внутренне сильными и нежными отношениями в правах и обычаях к высшему классу, с глубокой осмысленностью его узкого, но уютного существования – как трогателен он и вместе с тем как укоризнен!

Тот, кто не может думать без грусти о конфигурации общества, кто научился понимать его как длящееся болезненное рождение того привилегированного культурного человека, в службе которому должно исчахнуть все остальное, – тот не будет больше обманываться тем ложным блеском, которым наши современники окружили происхождение и значение государства. Что именно может означать для нас государство, как не средство возникновения и продолжения только что описанного социального процесса? Как бы ни было сильно в отдельном человеке стремление

к общению, только железные тиски государства могут сплотить друг с другом большие массы настолько, чтобы *должно* было начаться то химическое разделение общества и его новая пирамидальная перестройка. Но каково *происхождение* этой неожиданной мощи государства, цель которого лежит так далеко от их понимания и эгоизма единичной личности? Как *произошел* раб, слепой крот культуры? Греки проговорились об этом в своем правовом инстинкте, который и в здравой полноте их цивилизованности и гуманности не переставал возвещать из медных уст следующие слова: «Победителю принадлежит побежденный с женой, детьми, всем имуществом. Сила дает первое *право*, и нет права, которое в своей основе не являлось бы присвоением, узурпацией, насилием».

Здесь мы опять видим, с какой безжалостной настойчивостью природа, чтобы создать общество, кует суровое орудие государства – именно того *завоевателя* с железной рукой, который есть не что иное, как объективация вышеупомянутого инстинкта. По неопределимой величине и могуществу таких завоевателей наблюдатель чувствует, что они являются лишь средством раскрывающей себя в них и тем не менее скрытой от них цели. От них будто исходит магическая воля; так загадочно быстро примыкают к ним слабые силы, так чудесно превращаются они при неожиданном росте этой могучей лавины, под обаянием того творческого ядра, в небывалое дотоле соединение.

Если мы теперь посмотрим, как мало заботит порабощенных это ужасное происхождение своего государства, – в сущности говоря, нет таких событий, о которых история осведомляла бы нас хуже, нежели о возникновении тех неожиданных, насильственных, кровавых и по крайней мере в *одном* пункте необъяснимых узурпаций; если, напротив того, сердца невольно раскрываются навстречу чуду возникающего государства, предчувствуя невидимо глубокую цель там, где расчетливый разум способен видеть лишь сложение сил; если теперь государство даже ревностно считается целью и вершиной жертвования и долга единиц, – то из всего этого видна огромная потребность в государстве, без которого природе не удалось бы достигнуть своего освобождения иллюзией в зеркале гения. Какое только по-

знание не отступает перед инстинктивным стремлением к государству! И все же следует полагать, что существо, заглянувшее в происхождение государства, впредь будет искать своего спасения в робком отдалении от него. И где не видны памятники его происхождения – опустошенные страны, разрушенные города, одичавшие люди, всеистребляющая ненависть народов! Государство, с его позорным происхождением, для большинства людей – постоянный источник бедствия, в часто повторяющихся периодах пожирающее пламя рода человеческого, и при всем этом – звук, при котором мы забываемся, боевой клич, воодушевлявший к бесчисленным и действительно героическим поступкам, может быть, высший и достойный наибольшего почитания объект для слепой и эгоистической массы, на чьей физиономии лишь в страшные моменты жизни государства появляется поразительное выражение величия.

Греков же, ввиду исключительной солнечной высоты их искусства, мы уже a priori представляем себе как «политических людей самих по себе»; и действительно, история не знает другого примера такого ужасного разнуздания политического стремления, такого полного принесения в жертву инстинкту государственности всех других интересов – в крайнем случае можно сравнить и по тем же причинам выделить таким же титулом людей Ренессанса в Италии. Вышеупомянутое стремление у греков так обострено, что оно постоянно начинает свирепствовать против самого себя и вгрызается в собственную плоть. Кровавое соперничество города с городом, партии с партией, страсть к кровопролитию в маленьких войнах, достойный тигра триумф над телом низвергнутого врага, короче говоря, непрерывное возобновление троянских сцен борьбы и ужасов, в созерцание которых Гомер, как истый эллин, *радостно* погружается, – на что указывает это наивное варварство греческого государства, в чем его оправдание перед судом вечной справедливости? Гордо и спокойно выступает перед нами государство; оно ведет за руку прекрасную, цветущую женщину – греческое общество. За эту Елену вело оно ту войну – какой седобородый судья дерзнет его осудить?

При той таинственной связи, которую мы здесь предугадываем между государством и искусством, страстью к

политике и художественным творчеством, полем битвы и произведением искусства, мы понимаем под государством, как сказано, – лишь железные тиски, которые насильственно создают социальный процесс: в то время как без государства в естественном bellum omnium contra omnes[1] общество в большей своей части и вне сферы семьи не может пустить корней. Теперь, когда всюду образовались государства, стремление bellum omnium contra omnes время от времени концентрируется в страшных тучах войн народов и разряжается редкими, но зато более грозными ударами и молниями. Но в промежутках, под сосредоточенным действием того bellum, направленного внутрь, обществу дается время расти, зеленеть и, как только выдастся несколько теплых дней, дать распуститься блестящим цветам гения.

Говоря о политическом мире эллинов, я не буду скрывать, в каких именно явлениях действительности я вижу для искусства и общества одинаково опасные вырождения политических начал. Если бы существовали люди, которые самим рождением были бы поставлены как бы вне народных и государственных инстинктов и которые, таким образом, считались бы с государством лишь постольку, поскольку бы оно касалось их личных интересов, то подобные люди неизбежно должны были бы представлять себе как последнюю государственную цель ненарушимое сосуществование больших политических совокупностей, в которых *им* самим будет предоставлено следовать собственным побуждениям, прежде всех и безо всяких ограничений. С этим представлением в голове они будут содействовать той политике, которая наиболее обеспечивает эти намерения; в то же время немыслимо, чтобы они, вопреки своим намерениям и как бы руководствуясь бессознательным инстинктом, приносили себя в жертву государственной тенденции, немыслимо, потому что им недостает именно этого инстинкта. Все остальные граждане государства находятся в неизвестности относительно того, чего добивается от них природа с ее инстинктом государственности, и поэтому повинуются слепо; только стоящие вне этого инстинкта знают, чего *они* хотят от государства и что государство может им дать. Вот

1 война против всех (*лат.*).

почему совершенно неизбежно, что такие люди приобретают большое влияние в государстве; они могут смотреть на государство как *средство*, в то время как остальные, находящиеся под властью неосознанных намерений государства, сами являются лишь средством государственной цели. Идем далее. Чтобы наилучше использовать государство для своих корыстолюбивых целей, им необходимо прежде всего, чтобы государство совершенно избавилось от этих устрашающе непредсказуемых военных конвульсий; потому они совершенно сознательно домогаются такого положения, в котором война была бы невозможной. Для этого надо прежде всего, по возможности, ограничить и ослабить политические исключительные стремления и посредством создания больших, *равновесящих* блоков государств и их обоюдных гарантий довести благоприятный исход наступательной войны и войны вообще до полной невозможности; с другой же стороны, они стараются отнять у отдельных носителей власти решение вопроса войны и мира, чтобы иметь возможность апеллировать к эгоизму массы или к ее представителям; для этого им опять-таки необходимо постепенно разлагать монархические инстинкты народов. К этой цели они подходят при помощи всеобщего распространения либерально-оптимистического мировоззрения, имеющего свои корни в учениях французского просвещения и революции, следовательно, в совершенно не германской, а чисто романской, плоской и не метафизической философии. Я не могу не видеть в нынешнем господстве национального движения и одновременном распространении всеобщего избирательного права прежде всего влияние *страха войны*. Я не могу не заметить за кулисой этих движений, как действительно боящихся, тех международных безродных финансовых отшельников, которые, при естественном отсутствии у них инстинкта государственности, научились злоупотреблять политикой как инструментом биржи, а государством и обществом – как средством своего обогащения. Единственным противоядием против этого опасного отклонения государственной тенденции к денежной является война и только война: в ее возбуждениях станет, по крайней мере, ясно, что государство не основано на страхе перед демоном войны, как убежище для эгои-

стичных одиночек, но в любви к родине и государям рождает этический порыв, указующий на его гораздо более высокое назначение. И если я указываю на это использование революционных мыслей для выгод корыстолюбивой внегосударственной денежной аристократии как на опасное свойство политической действительности; если я понимаю огромное распространение либерального оптимизма как результат попавшего в странные руки современного финансового хозяйства и признаю, что все зло, присутствующее в состояниях социума, наряду с неизбежным упадком искусств, либо выросло из того корня, либо срослось с ним, – то пусть простят мне при случае мое прославление войны. Страшно звенит ее серебряный лук: и хотя она и шествует подобно ночи, все же она – Аполлон, настоящий бог освящения и очищения государства. Но сперва, как говорится в начале Илиады, он пускает свои стрелы в мулов и собак, затем же попадает в людей; и всюду пылают костры с телами. Этим высказано, что война для государства – такая же необходимость, как раб для общества; и кто мог бы отрешиться от этого знания, честно спросив себя о причинах недостижимого греческого художественного совершенства?

Тот, кто будет рассматривать войну и ее орудие, *военное сословие*, в их отношении к вышеописанной сущности государства, – должен прийти к тому убеждению, что в войне и военном сословии нашему взору является образ или, вернее, *прообраз государства*. Тут мы видим, как результат той военной тенденции, – непосредственное разделение и распределение хаотической массы на *военные касты*, из которых поднимается пирамидально, на самом широком подневольном нижнем слое, строение «военного общества». Бессознательная цель всего движения подчиняет под свое ярмо каждого частного человека, и даже в самых разнородных натурах производит как бы химическое претворение их свойств, дабы они пришли в сродство с той целью. По высшим кастам уже в большей степени чувствуется то, что заключено в сущности этого внутреннего процесса, а именно – рождение *военного гения*, которого мы признали за первоначального основателя государства. На многих государствах, например на Ликурговом государственном устройстве Спарты, можно ясно видеть отпечаток основной идеи

государства, рождение военного гения. Представим себе теперь первобытное военное государство в самом живом, бодром состоянии, за его настоящей «работой», и пусть вся техника войны предстанет перед нашими глазами; тогда мы не сможем удержаться от вопроса относительно всосанных нами отовсюду понятий о «достоинстве человека», о «достоинстве труда». А именно: согласуется ли с понятием «достоинство» труд, имеющий своей целью уничтожение «достойных» людей, а также подходит ли это понятие к человеку, которому поручен этот «достойный» труд, или же в этой военной задаче государства эти понятия взаимно уничтожаются как взаимно противоречащие? Я бы думал, что воинственный человек является лишь *орудием* для военного гения, а его труд – опять же средством для того же гения; и ему не как абсолютному человеку и не-гению, но как орудию гения, который может пожелать и его уничтожения как средства военно-художественного творения, может быть присвоена некоторая степень достоинства, а именно, он *удостаивается быть орудием гения.* Но то, что здесь было показано на единичном примере, имеет значение и в общем: каждый человек, со всей его деятельностью, имеет лишь постольку достоинства, поскольку он сознательно или бессознательно является орудием гения, из чего можно вывести этическое последствие, что «человек сам по себе», абсолютный человек, не обладает ни достоинством, ни правами, ни обязанностями: лишь как полностью детерминированное, служащее бессознательным целям существо человек может оправдать свое существование.

После таких соображений *совершенное государство Платона* представляется чем-то гораздо большим, нежели это думают даже самые горячие из его поклонников, – уж не говоря о той улыбке превосходства, с которой наши «исторически образованные» люди любят отвергать подобные произведения древности. Настоящая цель государства – олимпийское существование и постоянно возобновляемое зачатие и подготовка гения, по отношению к которому все остальное является лишь орудием, вспомогательным средством и подспорьем, способом, – здесь найдена посредством творческой интуиции и изображена очень контрастно. Платон смотрел через ужасающе разрушенную герму тог-

дашней государственной жизни и открыл в ее ядре нечто и до сих пор божественное. Он *верил*, что можно извлечь этот божественный образ и что ужасная, варварски искаженная оболочка не относится к сущности государства; все усердие и благородство его политической страсти устремились на эту веру, на это желание – от этого пыла он сгорел. Изъян же, состоящий в том, что в своем совершенном государстве он поставил на вершину не гения в его общем смысле, а лишь гения знания и мудрости и что гениальных художников он вообще исключил из своего государства, – этот изъян был прямым следствием сократовского суждения об искусстве, которое Платон, в борьбе с самим собою, присвоил себе. Этот скорее внешний и почти случайный пробел не должен мешать нам признать в общей концепции платоновского государства чудесный великий иероглиф глубокого и вечно требующего объяснения *тайного учения о взаимосвязи государства и гения*: то, что нам удалось угадать из этого тайного послания, мы высказали в этом предисловии.

4. Отношение шопенгауэровской философии к возможной немецкой культуре

Предисловие

В милой подлой Германии образование валяется теперь таким заброшенным на улицах, зависть ко всему великому царствует так бесстыдно и всеобщий шум стремящихся к счастью раздается так оглушительно, что надо иметь твердую веру, почти в духе credo quia absurdum est, чтобы еще надеяться здесь на будущую культуру и, прежде всего, работать для нее, общественно учить, в противоположность к «общественно мнящей» прессе. Те, на сердце у кого лежит бессмертная забота о народе, должны с силой освободить себя от осаждающих их со всех сторон импульсов актуального и ныне значимого и создать впечатление, будто они причисляют всё это к безразличным вещам. Они должны так поступить, потому что они хотят мыслить и потому, что их мышлению препятствует противное зрелище и неясный шум, смешанный еще чего доброго с трубным гласом военной славы; прежде же всего потому, что они хотят *верить* в немецкое, и с потерей этой веры лишились бы своей силы. Пусть не осуждают этих верующих, если они издали и свысока смотрят на землю своих обетов! Их страшат испытания, коим подвергается благосклонный иностранец, коль скоро он живет между немцами и вынужден дивиться тому, как мало соответствует немецкая жизнь тем великим личностям, творениям и поступкам, которые он в своей благосклонности учился чтить как собственно немецкое. Где немец не может подняться до великого, там он не дорастает

даже до посредственности. Даже прославленная немецкая наука, в которой выставлено напоказ и как будто преображено известное количество самых полезных домашних и семейных добродетелей – верность, самоограничение, прилежание, скромность, чистоплотность, – всё же не есть результат этих добродетелей; при ближайшем рассмотрении этот мотив, побуждающей немцев к неограниченному познанию, окажется гораздо больше похожим на недостаток, изъян, пробел, чем на избыток сил, – чуть ли не следствием скудной, безобразной, безжизненной жизни и даже бегством от нравственного ничтожества и злобы, которым поддается немец, когда у него нет таких отдушин, и которые тоже пробиваются наружу наперекор науке, да часто и в ней самой. Ограниченность в жизни, познании и суждениях – подлинный удел немцев как настоящих виртуозов филистерства; едва кто-нибудь захочет поднять их до сферы возвышенного, они делаются тяжелыми как свинец и как свинцовые гири привешиваются к своему истинно великому, чтобы низвести его с эфира к себе и к своему жалкому убожеству. Может быть, эта филистерская «уютность» есть лишь вырождение одной чисто немецкой добродетели – беззаветного углубления в единичное, мелкое, ближайшее и в таинства личности, – но теперь эта заплесневелая добродетель хуже самого явного порока; особенно с тех пор, как мы признали в себе это качество радостно и всем сердцем, вплоть до литературного самопрославления. Теперь «*образованные*» среди (как известно) столь культурных немцев и «*филистеры*» среди (как известно) столь некультурных – публично пожимают друг другу руки и совещаются между собою, как впредь следует заниматься литературой, поэзией, живописью, музыкой и даже философией, мало того, даже править, чтобы не стоять слишком далеко от «образования» первых и не нарушать «уютности» последних. Это называют теперь «немецкой культурой нашего времени»; причем надо было бы еще установить, по какому признаку узнаётся тот «образованный», после того как мы знаем, что его молочный брат, немецкий филистер, без застенчивости, как будто утратив свою невинность, сам дает теперь познать себя как такового всему свету.

Образованный теперь прежде всего образован *исторически*: своим историческим сознанием он спасается от

возвышенного, – так же, как филистер спасается от него благодаря своему «уюту». Теперь уже не энтузиазм, возбуждаемый историей – как вправе был полагать Гёте – но прямое притупление всякого энтузиазма есть цель этих поклонников «nil admirari[1]», когда они стремятся всё понять исторически; но к ним следовало бы воззвать: «Вы – глупцы всех столетий! История сделает вам только те признания, которые вас достойны! Мир во все времена был полон пошлостями и ничтожествами: для вашей исторической похоти открываются они и только они. Вы целыми тысячами можете наброситься на эпоху и после этого вы будете голодать так же, как до этого, и еще осмелитесь хвалиться вашим своеобразным здоровьем, которое вы себе наголодали. Illam ipsam quam iactant sanitatem non firmitate sed ieiunio consequuntur (Dialogus de orator. c. 25)[2]. Всего существенного история не пожелала вам сказать; с насмешкой невидимо стоит она подле вас, подавая в руку одному государственный акт, другому – отчет о посольстве, третьему – хронологическую дату, или этимологию, или какую-нибудь прагматическую паутину. Не думаете ли вы в самом деле, что можно подвести истории итог, как простому счету, и что для этого вам хватит вашего заурядного разумения и вашего математического образования? Как должно быть досадно вам слушать, что другие рассказывают из самых известных эпох о вещах, которых вы никогда, никогда не поймете!»

Если к этой чуждой одухотворения образованности, называющей себя исторической, и к филистерству, враждебно лающемуся на всё великое, – если ко всему этому прибавить еще третье, грубое и возбужденное общество стремящихся «к счастью», то в итоге получится такой гвалт и толчея, что мыслитель, заткнув уши и закрыв глаза, должен бежать в самую уединенную пустыню, – туда, где он сможет увидеть то, чего те никогда не увидят, и услышать то, что звучит ему из глубин природы и с высоты звезд. Здесь он беседует с овевающими его великими проблемами, голоса

1 ничему не удивляться (*лат.*).

2 Они достигают той пресловутой «здравости» красноречия, которою так похваляются, не изобилием силы, а ее скудостью. (Диалог об орат<орах>, с. 25) (*лат.*).

которых раздаются, конечно, столь же неуютно-устрашающе, сколь и неисторически-вечно. Слабый бежит от их холодного дыхания, подводящий счеты пробегает их насквозь, даже ничего не почуяв. Хуже всего приходится с ними тому «образованному», который иногда по-своему серьезно трудится над ними. Для него эти призраки превращаются в паутину понятий и в пустые звуковые фигуры. Хватаясь за них, он воображает, что обладает философией; в поисках их он карабкается по так называемой истории философии; а когда он наконец соберет и нагромоздит целую тучу таких абстракций и шаблонов, может случиться, что настоящий мыслитель встанет у него на пути и одним дуновением раздует их. Отчаянное неудобство заниматься философией, будучи «образованным»! От времени до времени ему, однако, кажется, будто стала возможной невозможная связь философии с тем, что теперь гордо величает себя немецкой культурой; какое-то двойственное существо шалит и перемигивается с обеими областями и в обеих запутывает фантазию. Пока же немцам, если они не хотят позволить себя запутать, можно дать один совет. Пусть они спрашивают себя в связи со всем, что они называют «образованием»: настолько ли серьезна и плодотворна и настолько ли избавительна для немецкого духа, настолько ли очистительна для немецких добродетелей *эта* немецкая культура, чтобы за нее мог высказаться единственный философ девятнадцатого столетия – Артур Шопенгауэр?

Вот – философ; ищите же подходящей к нему культуры! И если вы можете чаять, какой должна быть та культура, которая соответствовала бы такому философу, – вы этим самым уже произнесли *приговор* над всей вашей образованностью и над вами самими!

5.
Гомеровское состязание

Предисловие

Когда говорят о *гуманности*, то в основе лежит представление, что это именно то, что *отделяет* и отличает человека от природы. Но такого разделения в действительности не существует: «природные» качества и собственно так называемые «человеческие» срослись нераздельно. Человек в своих высших и благороднейших способностях – вполне природа и носит в себе ее жуткий, двойственный характер. Его способность к ужасным и считающимся нечеловеческими поступкам, быть может, даже является той плодородной почвой, из которой только и может вырасти вся гуманность побуждений, поступков и творений.

Так, греки – самые гуманные люди древних времен – носят в себе черты жестокости, какую-то тигриную жажду уничтожения – эта черта больше всего бросается в глаза еще и в том до гротеска увеличенном отражении эллинства, – в Александре Великом, но она пугает нас и во всей эллинской истории, так же как и в мифологии, к которой мы подходим с изнеженными понятиями современной гуманности. Когда Александр приказывает пронзить ноги славному защитнику Газы Батису и привязывает его живым к своей колеснице, чтобы, волоча за собой, подвергать издевательствам своих солдат, то это отвратительная карикатура на Ахилла, который приблизительно так же ночью обращается с трупом Гектора; но даже эта последняя черта оскорбляет нас и внушает нам ужас. Мы заглядываем здесь в бездну ненависти. С тем же чувством останавливаемся мы перед тем, как кроваво и ненасытно растерзывают друг друга две греческие партии, как, например, в Керкирской револю-

ции. Когда победитель в борьбе городов по *праву* войны казнит все мужское население и продает в рабство всех женщин и детей, то по санкции такого права нам становится ясно, что грек считал полное излияние своей ненависти серьезной необходимостью; в такие моменты выходил наружу накопившийся, переполняющий аффект: тигр бросался вперед, сладострастная жестокость вспыхивала в его страшных глазах. Почему греческий ваятель постоянно изображает в бесчисленных повторениях войну и борьбу, напряженные страстью ненависти или же опьянением торжества человеческие тела, корчащихся раненых, умирающих? Почему весь греческий мир упивался изображением войны в Илиаде? Я боюсь, что мы это понимаем недостаточно «по-гречески»; да, я думаю, мы содрогнулись бы, если б хоть раз поняли это «по-гречески».

Но что же лежит, как материнское лоно всего эллинского, *позади* гомеровского мира? Гомеровский мир, благодаря исключительной художественной точности, спокойствию и чистоте линий, поднимает нас над чисто материальным сплавом: краски этого мира, благодаря художественной иллюзии, кажутся нам светлее, мягче, теплее, люди – лучше и симпатичнее в этом красочном, теплом освещении. Но что мы увидим, если, не руководимые и не защищаемые рукой Гомера, вступим в мир, предшествовавший Гомеру? Сплошной мрак и ужас, плоды привычной к отвратительному фантазии. Какое земное существование отражают эти отталкивающе-ужасные теогонические сказания? Жизнь, в которой правят лишь *дети Ночи*: раздор, любовное вожделение, обман, старость и смерть. Представим себе тяжелую атмосферу Гесиодовской поэзии, но только еще более сгущенную и мрачную, без всех смягчений и очищений, которые нисходили на Элладу из Дельф и многочисленных обиталищ богов; приправим этот сгущенный беотийский воздух мрачным сладострастием этрусков; такая действительность *заставила* бы нас создать такой мир мифов, в котором Уран, Кронос и Зевс с его титаномахией показались бы нам облегчением; в этой душной атмосфере борьба является счастьем, спасением, а жестокость победы – вершиной ликования жизни. И как понятие греческого права развилось в действительности из *убийства* и его ис-

купления, так же и более благородная культура берет первый победный венок с алтаря искупления убийства. Вслед за этой кровавой эпохой вглубь греческой истории тянется волнистая борозда. Имена Орфея, Музея и их культы показывают, к каким последствиям стремилось непрестанное зрелище этого мира борьбы и жестокости, а именно к чувству отвращения к жизни – к пониманию этого бытия как искупляющего наказания, к вере в тождественность бытия и виновности. Но как раз эти последствия не являются исключительно эллинскими: в них Греция соприкасается с Индией и вообще с Востоком. На вопрос: «К чему эта жизнь борьбы и победы?» – у эллинского гения был готов еще и другой ответ, и он дает его на протяжении всей греческой истории.

Чтобы понять его, мы должны исходить из того, что греческий гений признавал это некогда столь страшно проявлявшее себя стремление и *оправдывал* его, в то время как в основе орфического направления лежала мысль, что жизнь, имеющая своим корнем такое стремление, – не достойна того, чтобы ее прожить. Борьба и жажда победы были признаны, и ничто так резко не отделяет наш мир от греческого, как выводимая отсюда *окраска* некоторых этических понятий, как, например, <вражды (>*Эриды*<)> и *зависти.*

Когда путешественник Павсаний во время своего странствия по Греции посетил Геликон, ему показали очень древний экземпляр первого греческого дидактического стихотворения – «Труды и дни» Гесиода, записанный на свинцовых листах и очень попорченный временем и погодой. Тем не менее он мог разобрать, что в противность обычным экземплярам в его начале *не* было маленького гимна в честь Зевса, он прямо начинался так: «*Две* богини Эриды есть на земле». Это одна из самых замечательных эллинских мыслей, достойная того, чтобы неофит запечатлел ее в своем уме у самых врат эллинской этики. «Одну Эриду, если имеешь разум, можно столь же хвалить, сколь порицать другую, потому что нрав совершенно различный у этих богинь. Ибо одна, жестокая, требует злой войны и вражды! Никто из смертных не любит ее, но под игом нужды люди должны оказывать почести тяготящей Эриде, как повелели бессмертные. Ее родила, как старшую, черная ночь; другую

же, как много лучшую, Зевс всевластный поставил на корни земли и средь людей. Она и негодного человека побуждает к работе, и если тот, кто не владеет ничем, на другого, богатого, смотрит, то и он, подобно ему, торопится сеять, сажать и свой дом приводит в порядок; сосед в состязанье вступает с соседом, который стремится к достатку. Эта Эрида хороша для людей. Даже гончар с гончаром враждует, плотник с плотником, нищий завидует нищему, певец – певцу».

Два последних стиха, в которых речь идет об odium figulinum[1], в этом месте кажутся непонятными нашим ученым. По их мнению, слова «вражда» и «зависть» относятся к свойствам лишь злой Эриды, вот почему они не задумываются объявлять эти стихи подложными или занесенными сюда случайно. Но в этом своем суждении они, не замечая того, вдохновляются другой этикой, а не эллинской, так как Аристотель без всякого затруднения относит эти стихи к доброй Эриде. И не только Аристотель, но и вся греческая древность думает о злобе и зависти иначе, чем мы, и рассуждает, как Гесиод, который одну Эриду обозначает как злую, именно ту, которая ведет людей ко взаимному уничтожению, а вместе с тем прославляет как добрую другую Эриду, ту, которая с помощью ревности, неприязни, зависти побуждает человека к действию, но не к действию истребительной войны, а к *соревнованию.* Грек *завистлив,* но эту черту он считает не пороком, а воздействием *благодетельного* божества: какая пропасть между их этическим суждением и нашим! Так как он сам завистлив, то при любом избытке почета, богатства, блеска и счастья он чувствует на себе завистливое око божества и боится этой зависти; в этом случае она напоминает ему о непостоянстве человеческого жребия, ему страшно за свое счастье, и, жертвуя лучшим, что у него есть, он склоняется перед божественной завистью. Это представление нисколько не отчуждает его от богов; напротив, их значение сказывается в том, что человек *никогда* не должен дерзать состязаться с ними; он, чья душа пылает завистью ко всякому другому живому существу. В борьбе Фамирида с музами, Марсия с Аполлоном, в захватывающей судьбе Ниобеи сказывается страшное про-

1 ненависть горшечника (*лат.*).

тивопоставление двух сил, которые никогда не должны бороться друг с другом, – человека и бога.

Но чем значительнее и возвышеннее грек, тем ярче вырывается из него пламя честолюбия, уничтожающее каждого, кто идет с ним по одному пути. Аристотель однажды сделал список подобных враждебных состязаний высочайшего стиля: среди них удивительный пример, что даже мертвый может возбуждать еще живого человека к ужасной ненависти. Так именно Аристотель обозначает отношение Ксенофана Колофонского к Гомеру. Это нападение на национального героя поэзии мы не поймем во всей его силе, если не представим себе, как причину этого нападения, огромное, страстное желание самому стать на место низверженного поэта и наследовать его славу, – как это было позже с Платоном. Каждый великий эллин передает дальше факел соревнования; от каждой великой добродетели зажигается новая величина. Юный Фемистокл не мог спать при мысли о лаврах Мильтиада, но его рано пробудившееся стремление лишь в долгом состязании с Аристидом вполне освободилось от оков и дало ту исключительную, чисто инстинктивную гениальность его политических поступков, которую описывает Фукидид. Как характерны вопрос и ответ, когда известный противник Перикла был спрошен, он ли или Перикл – лучший борец в городе, и дал ответ: «Даже тогда, когда я его повергаю, он отрицает, что упал, он достигает цели и убеждает тех, которые видели, как он падал».

Кто хочет увидеть чувство необходимости соревнования совершенно неприкрытым в его наивных проявлениях, когда речь идет о благе государства, пусть вспомнит первоначальный смысл *остракизма*, как высказывали его, например, эфесцы, при изгнании Гермодора: «Среди нас никто не должен быть наилучшим, если таковой имеется, пусть он будет где-нибудь в другом месте и у других». Почему же никто не должен быть наилучшим? Потому что тем самым иссякнет соревнование и вечное жизненное основание эллинского государства окажется под угрозой. Позже остракизм начинает соотноситься с соревнованием: он применяется в случае опасности того, что один из великих соревнующихся политиков или главарей партий в разгаре борьбы сочтет нужным прибегнуть к вредным и разрушительным

средствам и к государственному перевороту. Первоначальный смысл этого удивительного учреждения заключался не в роли клапана, а в роли стимулирующего средства; выдающиеся единицы отстраняются, чтобы снова пробудилось соревнование сил: мысль, враждебная исключительности «гения» в современном смысле, но предполагающая, что в естественном порядке вещей всегда должно быть *несколько* гениев, которые побуждают друг друга к деятельности и вместе с тем удерживают друг друга в границах меры. Это – сущность эллинского представления о соревновании: оно гнушается единовластия и боится его опасных последствий, оно требует, как *предохранительной меры* против гения, – второго гения.

Всякое дарование должно развиваться в борьбе, так учит эллинская народная педагогика, в то время как современные воспитатели ничего так не боятся, как развития так называемого честолюбия. Они боятся самолюбия как «зла в себе», за исключением иезуитов, которые думают, как древние, и потому могут быть, пожалуй, самыми действенными воспитателями нашего времени. Эти, похоже, полагают, что самолюбие, т.е. индивидуальность, – самый могущественный agens, а характер свой в смысле «доброго» или «злого» он получает главным образом от целей, к которым стремится. Для древних же целью агонального воспитания было благо целого, благо государственного общества. Каждый афинянин, например, должен был настолько развить соревнованием свое «я», чтобы приносить Афинам наибольшую пользу и наименьший вред. То не было честолюбием до безграничности и неизмеримости: юноша думал о благе своего родного города, когда он состязался в беге, в метании или пении; богам своего города посвящал он венки, которые судья с почетом возлагал на его голову. Каждый грек с детства ощущал в себе страстное желание быть в состязании городов орудием для блага своего города: этим воспламенялось его самолюбие и этим же оно обуздывалось и ограничивалось. Индивиды в древности были потому свободнее, что их цели были ближе и понятнее. А современный человек постоянно терзается бесконечностью, как быстроногий Ахилл в притче элеата *Зенона:* бесконечность тормозит его, он не может догнать даже черепахи.

Но подобно тому, как молодежь воспитывалась во взаимном состязании, так и воспитатели их были в соревновании между собой. Недоверчиво-ревниво выступали рядом великие музыкальные учителя, Пиндар и Симонид; софист, высший учитель античности, соревнуясь, встречает другого софиста; даже самое общее поучение через драму сообщалось народу лишь под видом великой борьбы великих художников музыки и драмы. Как странно! «Даже художник с художником враждует!» А современный человек ничего так не боится в художнике, как его личной борьбы, в то время как грек знает художника *только в его личной борьбе*. Там, где современный человек чует слабость художественного произведения, эллин ищет источник его высшей силы. То, что, например, в диалогах Платона имеет особенное художественное значение, является большей частью результатом соревнования с искусством оратора, софиста, драматурга его времени, с той целью, чтобы можно было напоследок сказать: «Смотрите, я тоже умею то, что умеют мои великие соперники; я умею это даже лучше, чем они. Никакой Протагор не сочинял таких прекрасных мифов, как я, ни один драматург не написал такой живой, приковывающей внимание драмы, как мой «Пир», ни один оратор не сочинил такой речи, как я в «Горгии», – и вот я отвергаю все это, вместе взятое, осуждаю все подражательное искусство! Лишь соревнование сделало из меня поэта, софиста, оратора!» Какая проблема открывается нам здесь, если мы поставим вопрос об отношении соревнования к концепции художественного произведения!

Если же мы устраним соревнование из греческой жизни, перед нами тотчас предстанет догомеровская бездна с ужасной, дикой ненавистью и жаждой уничтожения. Этот феномен, к сожалению, проявлялся нередко, когда выдающаяся личность, благодаря большому, блестящему делу, вдруг исключалась из состязания и становилась, согласно собственному суждению и суждению своих сограждан, hors de concours[1]. Последствия этого, почти без исключения, самые ужасные; обыкновенно из этих последствий выводят заключение, что грек был не в состоянии переносить сла-

1 вне конкурса (*фр.*).

ву и счастье, но вернее сказать, он не мог переносить славы без дальнейшего состязания и счастья как венца состязания. Ярким примером служит судьба Мильтиада. Несравненный успех при Марафоне поставил его на исключительную высоту, выше всех его соратников: и вот он чувствует, как в нем пробуждается низкая мстительная страсть, направленная против одного паросского жителя, с которым он находился во вражде с юных лет. Для удовлетворения этой страсти он злоупотребляет своей славой, своей государственной властью, своей честью гражданина и сам обесчещивает себя. Сознавая неудачу, он пускается на недостойные махинации. Он вступает в тайную и нечестивую связь с жрицей Деметры Тимо и хочет войти ночью в священный храм, куда не допускается ни один мужчина. Но когда он, перепрыгнув стену, приближается к святилищу богини, его вдруг охватывает чувство панического страха: обезумевший, он чувствует, что его гонят прочь, и, снова перепрыгивая через стену, падает разбитый и тяжело раненный. Приходится снять осаду, народный суд ожидает его, а позорная смерть кладет свою печать на блестящий геройский жизненный путь, чтобы омрачить его перед всем потомством. Зависть небожителей ранила его после Марафонской битвы. И эта зависть богов разгорается все сильнее при виде человека, который остался без соперников на исключительной высоте славы. Наравне с ним теперь одни лишь боги – и потому они против него. Они склоняют его к спесивому деянию <That der Hybris>, и он гибнет под его тяжестью.

Заметим еще, что так, как гибнет Мильтиад, гибли благороднейшие греческие государства, когда на ристалище, благодаря заслугам и удаче, они достигали храма Нике. Афины, уничтожившие независимость своих союзников и жестоко подавлявшие восстания покоренных, Спарта, после Эгоспотамской битвы еще более жестоко и неумолимо доказывавшая свой перевес над Элладой – тоже по примеру Мильтиада довели себя до гибели через спесивые деяния; все это – доказательство того, что без зависти, ревности и честолюбия в состязании эллинское государство, как и эллинский человек, вырождается. Оно становится злым и жестоким, оно становится мстительным и нечестивым, короче говоря, «догомеровским», и тогда достаточно

панического страха, чтобы привести его к падению и гибели. Спарта и Афины отдаются Персии, как это сделали Фемистокл и Алкивиад; они изменили эллинству, отказавшись от благороднейшей коренной эллинской идеи состязания; и Александр, грубая и усеченная копия греческой истории, создает вселенского эллина и так называемый «эллинизм».

Завершено 29 декабря 1872.

Философия
в трагическую эпоху греков

Если человек отстоит от нас далеко, нам достаточно знать его цели, чтобы в целом одобрить или отвергнуть его. О том, кто стоит к нам ближе, мы судим по средствам, которыми он добивается своих целей: подчас мы не одобряем его целей, но любим его за средства и за то, как он проявляет свою волю. Всякие философские системы совершенно истинны лишь для своих основателей; всем позднейшим философам они обыкновенно кажутся сплошной ошибкой, а более заурядные головы видят в них сумму ошибок и истин. В конечной же своей цели они в любом случае представляются заблуждением и следовательно ни на что не годными. Многие люди не признают никакого философа, поскольку его цель не та же, что их собственная, – это те, кто отстоят далеко. Кто же вообще в состоянии радоваться великим людям, тот радуется и таким системам, даже если они совершенно ошибочны: ведь в них все же содержится один совершенно неопровержимый пункт – индивидуальный настрой, окраска: ими можно воспользоваться, чтобы получить образ философа, точно так же, как по растению на определенном участке можно судить о почве. Во всяком случае данный способ жить и созерцать дела житейские однажды существовал и следовательно он возможен: «система» есть растение этой почвы, или по крайней мере часть этой системы, – –

Я рассказываю историю этих философов упрощенно: в каждой системе я хочу выделить лишь тот пункт, который составляет часть *личности* и относится к тому неопровержимому, неоспоримому, что следует сохранить истории: это попытка вновь обрести и воссоздать путем сравнения эти личности, сделать так, чтобы наконец-то вновь зазвучала полифония греческой натуры. Задача состоит в том, чтобы вынести на свет то, что мы *всегда* должны *любить* и *чтить* и чего нас не может лишить никакое позднейшее знание: великого человека.

Этот опыт изложения истории древнегреческой философии отличается от других подобных опытов своей краткостью. Достигнута она за счет того, что в связи с каждым философом упоминаются лишь очень немногие из его учений, – то есть за счет неполноты. Однако выбраны те учения, в которых сильнее всего сказывается личность философов, меж тем как при полном перечне дошедших до нас положений учения, как это принято во всевозможных пособиях и справочниках, происходит то, что личность совершенно стушевывается. Оттого так скучны подобные отчеты: ведь в опровергнутых уже системах нас только и интересует индивидуальное, так как оно остается вечно неопровержимым. Из трех анекдотов можно составить образ человека; я попытаюсь выделить три анекдота из каждой системы и отказываюсь от всего остального.

1

Есть противники философии, и хорошо делают, прислушиваясь к ним, особенно когда они советуют больным головам германцев оставить метафизику и проповедуют им очищение природой, как Гете, или исцеление музыкой, как Вагнер. Врачеватели народа отбрасывают философию; и тот, кто хочет оправдать ее, должен показать, для каких целей здоровые народы пользуются и пользовались философией. Быть может, если он в состоянии показать это, то и больные получат спасительное разумение, почему именно им она вредна. Положим, есть хорошие примеры здоровья, которое может сохраняться совсем без философии или при незначительном, почти игрушечном пользовании ею: так римляне в свое лучшее время жили без философии. Но где найти пример народа, которому философия вернула бы утраченное здоровье? Если она когда-либо являлась помощницей, спасительницей, защитницей – это было лишь у здоровых, больных она всегда делала еще более больными. Бывал ли народ раздроблен и слабо связан со своими единицами – никогда философия не скрепляла теснее эти единицы с целым. Хотел ли кто стоять в стороне и окружить себя изгородью самодостаточности – всегда философия была готова изолировать его еще больше и этим его погубить. Она опасна там, где не вполне правомочна, а правомочной ее делает только здоровье народа, и притом не каждого народа.

Поищем теперь высшего авторитета для того, что называется у народа здоровьем. Греки, как истинно здоровые, раз навсегда *оправдали* философию тем, что они занимались ею, и притом много больше, чем все другие народы. Они не могли даже остановиться вовремя: и в исхудалой старости они еще оставались горячими почитателями философии, хотя и понимали под нею тогда лишь благочестивые

хитросплетения и святейшие умопомрачения христианской догматики. Тем, что они не могли остановиться вовремя, они сами уменьшили свою заслугу перед варварским потомством, потому что оно, в невежестве и буйстве своей юности, должно было запутаться именно в этих последних, искусно сплетенных сетях и силках.

Но зато греки сумели начать вовремя, и науку о том, когда надо начинать заниматься философией, они дают так ясно, как ни один народ. А именно – не под гнетом печали, как думают некоторые, выводящие философию из угнетенного состояния духа. Нет: в счастье, в сильном зрелом возрасте, переходя огненную жизнерадостность смелой и победной поры жизни. Тот факт, что в эту пору греки занимались философией, учит нас как тому, что есть философия и чем она должна быть, так и тому, каковы были греки. Если бы они тогда были такими ничтожными и не по летам умными практиками и весельчаками, как их охотно представляет себе ученый филистер наших дней, или если б они жили только среди невоздержанных фантазий, звуков, дыханий и чувствований, как допускает неученый фантазер, – источник философии не пробился бы у них на свет. Самое большое – явился бы ручеек, который вскоре затерялся бы в песках, или испарился бы облачком тумана, но никогда не было бы того широкого, льющегося с гордым прибоем потока, который мы знаем как греческую философию.

Пусть усердно нам указывают на то, как много греки могли найти и как многому научиться у восточных народов, и сколько они заимствовали оттуда. Конечно, получалась удивительная картина, когда сводили вместе мнимых учителей Востока и возможных учеников Греции – Зороастра с Гераклитом, индийцев с элеатами, египтян с Эмпедоклом, или выставляли напоказ Анаксагора среди иудеев или Пифагора среди китайцев. В частностях мало установлено, но в целом мы допустили бы эту идею только в том случае, если бы нас не связывали выводом, будто таким образом философия была только внесена в Грецию, а не выросла из ее естественной родной почвы; мало того, будто она как нечто чуждое скорее разрушила греков, чем споспешествовала им. Нет ничего безумнее, как приписывать грекам вполне самобытную культуру: они впитали в себя всякую живую

культуру других народов, они потому достигли таких успехов, что сумели бросить копье дальше с того места, где его оставил другой народ. Они достойны удивления в этом искусстве плодотворного воспринимания, и так же, как и они, *должны* и мы учиться у наших соседей для жизни, не для ученых исследований, пользуясь всем изученным как опорой для того, чтобы вознестись так же высоко, как сосед, или еще выше. Вопросы о возникновении философии совершенно безразличны, ибо повсюду вначале было нечто сырое, бесформенное, пустое и неприглядное, и во всем достойны внимания лишь высшие ступени. Кто вместо греческой философии охотнее занимается египетской или персидской, потому что эта философия «оригинальнее» и во всяком случае старше, тот поступает так же легкомысленно, как и те, которые не могут успокоиться на греческой, такой осмысленной и такой прекрасной мифологии, прежде чем не сведут ее на физические пошлости – солнце, луну, погоду и туман – как на ее первоначало, и, например, воображают, что обрели в ограниченном поклонении одному лишь небесному своду у простоватых индогерманцев более чистую форму религии, чем та, которой была политеистическая религия греков. Дорога к началу повсюду приводит к варварству; и кто занимается греками, должен всегда иметь в виду, что необузданное стремление к познанию так же варваризирует, как и ненависть к познанию, и что греки своей постоянной оглядкой на жизнь, своей идеальной потребностью в жизни ограничивали свое от природы ненасытное побуждение к знанию, ибо они хотели проживать все то, чему они учились. Греки занимались философией как люди культуры и для целей культуры, и потому они были далеки от того, чтобы из суверенной спеси вновь изобретать элементы философии и науки; они тотчас старались так наполнить, поднять, возвысить и очистить эти заимствованные элементы, что благодаря этому стали изобретателями в более высоком смысле и в более чистой сфере. Именно они изобрели *типичные философские головы*, и все дальнейшее потомство не прибавило к этому ничего существенного.

Всякий народ будет посрамлен, если ему укажут на такое идеальное общество философов, как древнегреческие

учителя – Фалес, Анаксимандр, Гераклит, Парменид, Анаксагор, Эмпедокл, Демокрит и Сократ. Все эти люди высечены разом и из одного цельного камня. Между их мыслями и их характером господствует строгая необходимость. У них нет никаких условностей, потому что тогда не было сословия философов и ученых. Все они – в великом одиночестве, как единственные люди, которые жили тогда для одного только познания. Они все обладают добродетельной энергией древних, которой они превосходят всех позднейших, – находить свою собственную форму и совершенствовать ее до последней тонкости и красоты путем метаморфоза. Ибо им не шла навстречу, помогая и облегчая, мода. Так они образуют то, что Шопенгауэр назвал, в противоположность к республике ученых, республикой гениев; один исполин взывает к другому чрез пустынные пространства времен, и великий разговор духов продолжается без помех, несмотря на резво шумящую толпу карликов, ползающих под ними.

Об этом великом разговоре духов я и предполагал рассказать то, что может из него понять и услышать наша современная тугоухость, – стало быть, самую малость. Мне кажется, что эти древние мудрецы, от Фалеса до Сократа, высказали в нем, пускай и в самой общей форме, все, что с нашей точки зрения составляет собственно эллинское. Они проявляют в своем разговоре, как и в своих личностях, те великие черты греческого гения, слабым оттиском которых, расплывчатой и потому невнятной копией является вся греческая история. Если бы мы верно осмыслили всю жизнь греческого народа, мы все-таки нашли бы в ней лишь отражение картины, которая светлыми красками лучится в его величайших гениях. Уже первое проявление философии на греческой почве – санкция семи мудрецов – есть ясная и незабвенная линия в картине эллинского естества. У других народов были святые, у греков – мудрецы. Верно сказано, что народ характеризуется не столько своими великими людьми, сколько тем, как он их признает и чтит. В другие времена философ – случайный одинокий странник среди враждебного окружения, или проскальзывающий, или пробивающийся со сжатыми кулаками. Лишь у греков философ неслучаен: когда он показывается в шестом и пя-

том столетии среди чудовищных опасностей и соблазнов обмирщения и, точно из пещеры Трофония, вступает прямо в пышность, счастье, богатство и чувственность греческих колоний, – мы догадываемся, что он приходит благородным предостережением для той же цели, для которой в те же столетия родилась трагедия и на которую указывают орфические мистерии в причудливых иероглифах их обрядов. Приговор этих философов о жизни и существовании вообще высказывает гораздо больше, чем современный приговор, потому что они видели перед собой жизнь во всей ее пышности, и потому, что у них чувство мыслителей не блуждает, как у нас, в разладе между желанием свободы, красоты, величия жизни и стремлением к истине, которое спрашивает только об одном: чего вообще стоит жизнь? Задачу, которую должен выполнять философ в настоящей культуре, выдержанной в едином стиле, потому нельзя с определенностью вывести из наших состояний и нашего опыта, что у нас нет такой культуры. Только культура, подобная греческой, может ответить на вопрос о задачах философии: только она может, как я сказал, вообще оправдать философию, ибо она одна знает и может доказать, почему и каким образом философ *не есть* случайный странник, то сюда, то туда забредающий. Существует железная необходимость, которая приковывает философа к подлинной культуре; но как быть, если этой культуры нет налицо? Тогда философ – непредсказуемая и потому наводящая ужас комета, в то время как при лучших условиях он светит, как главная звезда в солнечной системе культуры. Потому-то греки и оправдывают философа, что только у них он – не комета.

2.

После всего сказанного не удивит, если я буду говорить о философах до Платона как о нераздельном сообществе и им одним посвящу этот труд. С Платона начинается нечто совсем новое; или, как можно было бы сказать с тем же правом, с Платона недостает философам чего-то существенного, в сравнении с тем, чем была республика гениев от Фалеса до Сократа.

Кто хочет недоброжелательно выразиться про этих древнейших учителей, может назвать их односторонними, а их эпигонов, с Платоном во главе, многосторонними. Правильнее и беспристрастнее было бы понимать последних как смешанные характеры философов, первых – как чистые типы. Сам Платон – первый великий смешанный характер и, как таковой, он запечатлен как в своей философии, так и в своей личности. Элементы Сократа, Пифагора и Гераклита объединены в его учении об идеях: поэтому оно – не типически чистый феномен. И как человек Платон объединяет в себе черты царственно замкнутого и всецело самодостаточного Гераклита, меланхолически сострадательного законодателя Пифагора и сердцеведа-диалектика Сократа. Все позднейшие философы – такие же смешанные характеры: там, где у них выступает что-нибудь одностороннее, как у киников, мы находим не тип, а карикатуру. Но гораздо значительнее то, что они – основатели сект и что основанные ими секты все до одной были оппозиционными учреждениями против эллинской культуры и против ее доныне единого стиля. Они искали по-своему избавления, но лишь для единиц или, самое большое, для близко стоящей группы друзей и учеников. Деятельность древнейших философов направлена, хотя и бессознательно для них самих, на исцеление и очищение в целом: могучий бег греческой культуры не должен быть остановлен, страшные опасности должны быть удалены с ее пути – философ оберегает и защищает свое отечество. Теперь же, со времен Платона, он в изгнании и злоумышляет против него.

Настоящее несчастье, что нам так мало осталось от этих древнейших учителей-философов и что всего цельного мы лишены. Поневоле мы мерим их, из-за этой утраты, ложным масштабом и, исходя из чисто случайного факта, что у Платона и Аристотеля никогда не было недостатка в ценителях и переписчиках, делаем вывод не в пользу более ранних философов. Некоторые думают, что у книги есть свое провидение – fatum libellorum[1]; но оно должно было быть очень злым, если решило отнять у нас Гераклита, див-

1 судьбы книг (*лат.*).

ную поэму Эмпедокла, сочинения Демокрита, которого древние ценили наравне с Платоном и который превосходит его гениальной прозой, и взамен их дать нам в руки стоиков, эпикурейцев и Цицерона. Вероятно, самая величавая часть греческой мысли и ее словесного выражения утрачена для нас: судьба, которой не удивится тот, кто вспомнит о несчастьях Скота Эриугены или Паскаля и примет к сведению, что даже в просвещенном девятнадцатом столетии первое издание книги «Мира как воли и представления» Шопенгауэра должно было пойти на оберточную бумагу. Если кто-нибудь хочет объяснить подобные явления особой фаталистической силой, он может это сделать и сказать вместе с Гёте: «С подлостью не справиться, воздержись от жалоб; подлость не подавится, как ни клеветала б». И прежде всего, подлость могущественнее, чем сила истины. Человечество так редко рождает хорошую книгу, в которой так смело и свободно поется боевая песнь истины, песнь философского героизма; и все же часто зависит от самых жалких случайностей – от внезапных затмений голов, от суеверной дрожи и антипатий, наконец, даже от ленивых к письму пальцев, от червей и дождливой погоды – будет ли она жить столетием дольше или станет прахом и тленом. Однако мы не будем жаловаться, но позволим себе привести напутственные слова утешения Гаманна, с которыми он обращается к ученым, жалеющим о потерянных сочинениях: «Разве недостаточно было ловкачу, попадавшему чечевицей в игольное ушко, одного четверика чечевицы для упражнения в приобретенном им искусстве? Этот вопрос можно было бы поставить всем ученым, которые не могут умнее употребить творения древних, чем этот человек чечевицу». В нашем случае следовало бы добавить, что нам не требуется ни единого слова, ни единого анекдота, ни одной хронологической даты сверх того, что до нас дошли, и даже если бы сохранилось значительно меньше, нам и того было бы достаточно для утверждения общего положения – что греки оправдывают философию.

Время, которое страдает так называемым общим образованием, но не имеет никакой культуры и никакого единства стиля в своей жизни, ничего не поделает с философией, даже если ее будет проповедовать сам гений истины на

улицах и площадях. Скорее всего, она останется в такое время ученым монологом любителя уединенных прогулок, случайной добычей одного человека, скрытой кабинетной тайной или безопасной болтовней между академическими старцами и детьми. Никто не отваживается выполнить закон философии как таковой, никто не живет философски, с простой воинской верностью, которая побуждает древнего, где бы он ни был, что бы он ни делал, выказывать себя стоиком, раз он однажды обещал верность Стое. Все современное философствование ограничено политически и полицейски; правительствами, религиями, университетами, обычаями, модами, человеческими трусостями низведено до видимости; оно остается при вздохе «если бы» или при признании «было когда-то». Философия бесправна, поэтому современный человек, будь он вообще мужественным и добросовестным, должен был бы ее отбросить и изгнать со словами, подобными тем, с которыми Платон изгнал авторов трагедий из своего государства. Конечно, ей осталось бы возражение, как и у авторов трагедий, против Платона. Она могла бы, если бы ее когда-нибудь принудили к тому, сказать: «Жалкий народ! Моя ли вина, что среди вас я брожу по земле как гадалка и принуждена прятаться и скрываться, как будто я – грешница, а вы – мои судьи? Взгляните на мою родную сестру – на искусство! С ним то же, что со мной: нас занесло к варварам и мы уже не знаем, как спастись. Верно, здесь нет для нас справедливости; но судьи, у которых мы ее найдем, будут судить также и вас, и скажут вам: “Имейте сперва культуру, тогда вы узнаете, чего хочет и что может философия”».

3.

Греческая философия начинается, по-видимому, с нескладной мысли – с положения, будто *вода* – первоначало и материнское лоно всех вещей. Действительно ли на этом нужно всерьез остановиться? Да, и по трем причинам: во-первых, потому, что это положение высказывает нечто о происхождении вещей, во-вторых, потому, что оно делает это без иносказаний и притч; и, наконец, потому, что в нем,

хотя и в зачаточном состоянии, заключена мысль: «Все – едино». Первое оставляет еще Фалеса в обществе религиозных и суеверных людей, второе выводит его из этого общества и показывает его нам естествоиспытателем, но в силу третьего – Фалес становится первым греческим философом. Если бы он сказал: из воды происходит земля, мы имели бы научную гипотезу, ложную, но все же трудноопровержимую. Но он вышел за пределы научного. Выражая свое представление о единстве гипотезою воды, Фалес не преодолел низкий уровень физических воззрений своего времени, а перескочил через него. Скудные и беспорядочные наблюдения эмпирического характера, произведенные Фалесом над состоянием и изменениями воды, или, точнее, влаги, менее всего могли дозволить такое радикальное обобщение – не говоря уже о том, чтоб навести на него; к этому побуждал метафизический догмат, возникающий из мистической интуиции, – догмат, с которым мы встречаемся во всех философиях, включая сюда постоянно возобновляемые попытки выразить его лучше – положение «все – едино».

Стоит посмотреть, как деспотически распоряжается такая вера со всякой эмпирикой: именно на Фалесе можно изучить, как поступала философия всех времен, когда, устремляясь к своей волшебно-пленительной цели, она оставляла позади и внизу тернии опыта. На легких опорах она скачет вперед; надежда и чаяния окрыляют ее ноги. Тяжело пыхтит идущий за нею следом расчетливый разум, отыскивая более прочные опоры, чтобы и самому достигнуть той манящей цели, которой уже достигла его божественная спутница. Кажется, что перед нами два странника у лесного ручья, увлекающего в своем течении камни: один, легконогий, перебегает через него по камням, не обращая внимания на то, что они следом тут же погружаются под воду. Другой тем временем стоит беспомощно: он должен прежде выстроить стойкие основания, которые вынесли бы его тяжелую, обдуманную поступь; но это иногда не удается, и тогда уж никакая сила не поможет ему перейти через ручей. Итак, что же так быстро приводит к цели философскую мысль? Отличается ли она от все рассчитывающего и размеривающего мышления только тем, что

быстрее пролетает большие пространства? Нет, чуждая, нелогическая сила двигает ее ногами – фантазия. Поднятая ею философская мысль скачет дальше, от одной возможности к другой, принимая их временно за истины; иногда она их схватывает даже на лету. Гениальное предчувствие указывает ей их, она издали угадывает, где именно находятся доказуемые истины. Особенно же могущественна сила фантазии в молниеносном схватывании и освещении сходств; позднее рефлексия приносит масштабы и шаблоны и стремится заменить сходства равенствами, а зафиксированные сосуществования – причинностью. Но даже если бы это никогда не было возможным и даже в случае Фалеса бездоказательное философствование имеет еще одну ценность: пусть даже падут последние опоры, когда логика и строгая эмпирия захотят перейти к положению «все – вода», кое-что останется и после того, как разобьется вдребезги все научное построение; в этом-то остатке лежат и сила, влекущая вперед, и надежда на будущую плодотворность.

Конечно, я не думаю, что эта мысль, даже если наложить на нее ограничения, ослабить, воспринимать как аллегорию, может заключать в себе род «истины»; разве только – если представить себе творящего художника, остановившегося перед водопадом: в струящихся перед ним формах он видит художнически предобразующую игру воды с телами людей и животных, с масками, растениями, скалами, нимфами, грифонами, – со всеми имеющимися образами; для него положение «все есть вода» находило бы подтверждение. Напротив, мысль Фалеса, даже после признания ее недоказуемости, именно тем и ценна, что ее понимали не мифически и не аллегорически. Греки, среди которых так внезапно выделился Фалес, представляли полную противоположность другим реалистам тем, что они верили только в реальность людей и богов, а на всю природу смотрели только как на переодевание, маскарад и метаморфозу этих богов-людей. Человек был для них истиной и сущностью вещей, все остальное – только явлением и переменчивой игрою. Именно поэтому для них было невероятным затруднением смотреть на понятия как на понятия; и наоборот, подобно тому, как у новейших народов даже самое кон-

кретное испаряется в абстракцию, у них – абстрактное всегда стремилось снова сплотиться в конкретное. Но Фалес сказал: «Не человек, а вода – реальность вещей»; он начинает верить природе, поскольку он верит воде. Как математик и астроном, он охладел ко всему мифическому и аллегорическому, и, если ему и не удалось отрезвиться до полной абстракции «все – едино» и он остановился на физическом выражении принципа, все же он среди греков своего времени был удивительной редкостью. Быть может, в диковинной секте орфиков обладали способностью понимать абстракцию и думать непластически в еще более высокой степени, чем он: однако им выражение этих абстракций удавалось лишь в форме аллегорий. Даже Ферекид Сиросский, который стоит близко к Фалесу по времени и по своим естественнонаучным воззрениям, выражая свое миросозерцание, уносится в область религии, где миф сочетается с аллегорией; он решается сравнить землю с висящим в воздухе окрыленным дубом с распростертыми крыльями; Зевс, победив Кроноса, одел его в роскошный почетный наряд, на котором он своими руками вышил земли, воды, реки. Наряду с такой, едва доступной представлению, тускло-аллегорической философией, Фалес является учителем и творцом, который без фантастических грез о природе заглянул в ее тайники. Если же он при этом хотя и пользовался наукой и доказательствами, но скоро перескакивал через них, то и это тоже – типический признак философского ума. Греческое слово, которым обозначают понятие «мудрец», этимологически сродни sapio – «я вкушаю», sapiens – «вкушающий», sisyphos – «человек с наиболее острым вкусом»; острота вкуса и распознавания, хорошее умение различать составляют, сообразно народному сознанию, искусство философа. Он не умен, если называть умным того, кто изыскивает благо в собственных жизненных обстоятельствах. Аристотель справедливо говорит: «То, что знают Фалес и Анаксагор, люди будут называть необыкновенным, удивительным, трудным, божественным, но бесполезным, потому что оно служило им не для того, чтобы создавать человеческие блага». Благодаря этому выбору и выделению необыкновенного, удивительного, трудного, божественного, философия так же отграничивается

от науки, как своим вниманием к бесполезному она отграничивается от разумности. В слепом желании любой ценой познать всё наука набрасывается на все доступное познанию без этого выбора, без этого тонкого вкуса; наоборот, философское мышление отыскивает всегда наиболее достойное познания, наиболее великое и важное. Но понятие великого изменяемо и в мире нравственности, и в мире эстетики: и философия начинает с законодательства о великом, а с ним связано и наречение имен. «Это – велико», – говорит она и подымает человека выше слепого необузданного вожделения его порыва к познанию. Она связывает этот порыв понятием великого; больше же всего тем, что она считает достижимым и достигнутым величайшее познание, – познание о сущности, корне и ядре вещей. Слова Фалеса «все – вода» подымают человека выше червеобразного ощупывания и ползания кругом, свойственных отдельным наукам; он предчувствует конечную разгадку всех вещей и благодаря этому предчувствию преодолевает обычную скованность более низких ступеней познания. Философ стремится к тому, чтобы в нем нашло отклик созвучие всего мира: он хочет его выразить из себя в понятиях, созерцая, как художник, сострадая, как верующий, ища целей и причинной связи, как ученый; чувствуя себя вознесенным до беспредельности макрокосма, он при всем том еще сохраняет в себе способность холодно изучать себя, как драматический художник, который, перевоплощаясь в разные персонажи и говоря их устами, умеет проецировать эти превращения наружу в стихотворных строках. Чем здесь для поэта является стихотворная форма, тем для философа – диалектическое мышление: он хватается за него, чтобы в нем удержать свою зачарованность и материализовать ее. И как для драматурга слово и стих – только лепет на чужом языке, необходимый чтобы высказать, что он пережил и видел, так и выражение глубокой философской интуиции путем диалектики и научной рефлексии – хотя и единственное средство, чтобы передать виденное, но средство жалкое; это в сущности метафорическое, до крайности неточное перенесение в другую сферу и в другой язык. Так Фалес созерцал единство всего сущего; желая же открыть эту мысль людям, он говорит о воде!

4.

Меж тем как в лице Фалеса общий тип философа еще только вырисовывается из тумана, уже образ его великого преемника дает знать о себе гораздо определеннее. *Анаксимандр* из Милета, первый писатель-философ у древних, пишет именно так, как всегда будет писать типичный философ, пока разные странные требования еще не отняли у него простодушия и наивности: величавым монументальным письмом, каждой фразой свидетельствуя о новых озарениях и пребывании среди возвышенных созерцаний. Мысль и ее форма – подорожные столбы на пути к высшей мудрости. С такою вот лапидарной внушительностью Анаксимандр говорит: «Из чего произошли вещи, в то они, погибая, обращаются по необходимости, ибо им приходится в определенном порядке времени претерпеть за свои несправедливости суд и возмездие». Загадочное изречение подлинного пессимиста, надпись оракула на пограничном камне греческой философии, – как объяснить тебя?

Единственный серьезно настроенный моралист нашего столетия в своих Parerga (т. II, [гл. 12]) внушает нам подобный же взгляд. «Правильным масштабом для суждения об известном человеке служит то обстоятельство, что он – существо, которому совершенно не надлежало бы существовать и существование которого искупается разнообразнейшими страданиями и смертью: что можно ожидать от такого существа? Не грешники ли мы все, в таком случае, осужденные на смерть? Мы искупаем свою жизнь, во-первых, жизнью, а во-вторых, смертью». Кто умеет прочесть это учение в облике нашей общей человеческой участи и распознает дурную суть всякой человеческой жизни уже в том, что ни одна не вынесет внимательного рассмотрения вблизи, – хотя, по-видимому, наше время, привыкшее к заразе биографий, иначе и пышнее думает о достоинстве человека – и кто, как Шопенгауэр, «на высотах индийского эфира» слышал святое слово о нравственной ценности бытия, тому будет трудно удерживаться от одной, в высшей степени антропоморфической метафоры, от того, чтобы вывести это грустное учение из рамок человеческой жизни и распространить его на все бытие. Может быть, не логич-

но, но, во всяком случае, вполне естественно и, сверх того, совершенно в духе ранее описанного полета философской мысли, что Анаксимандр смотрит на всякое становление как на преступное освобождение из вечного бытия, как на несправедливость, которая должна быть искуплена гибелью. Все, что когда-либо возникло, должно погибнуть, будь то человеческая жизнь, или вода, или тепло и холод: повсюду, где можно заметить определенное свойство, мы можем, сообразно с несокрушимым доводом опыта, предсказать и гибель этих свойств. Таким образом, вещество, обладающее определенными свойствами и состоящее из них, не может быть первоначалом и принципом вещей; действительно существующее, заключил Анаксимандр, не может обладать никакими свойствами, иначе оно, как все другие вещи, должно было бы возникнуть и погибнуть. Для того, чтобы становление не прекратилось, правещество должно быть неопределенным. Бессмертие и вечность правещества состоят не в его бесконечности и неистощимости – как понимают обыкновенно толкователи Анаксимандра, – но в том, что оно лишено определенных качеств, ведущих к гибели: поэтому оно и называется «неопределенным». Названное так правещество выше становления и этим обусловливает вечность и беспрепятственный процесс становления. Понятно, что конечное единство в этом «неопределенном», материнское лоно всех вещей может быть охарактеризовано человеком только отрицательно, как нечто, чему из наличного мира становления не может быть подобрано никакого определения; оно должно поэтому считаться равным по значению кантовской «вещи самой по себе».

Без сомнения, человек, который может спорить с другими о том, что это было за правещество по своему составу – нечто среднее между воздухом и водою, или, быть может, между воздухом и огнем, – совсем не понял нашего философа; то же самое следует сказать и о тех, которые серьезно спрашивали себя, не считал ли Анаксимандр свое правещество смешением всех имеющихся веществ. Напротив, мы должны обратить наш взгляд туда, откуда можно узнать, что Анаксимандр смотрел на происхождение этого мира уже не только как физик – на вышеприведенное лапидарное

изречение. Именно тем, что он во множестве возникших вещей видел сумму требующих возмездия несправедливостей, он впервые в Греции смелым движением руки схватил самый узел глубочайшей этической проблемы. Как может быть преходящим то, что имеет право на существование? Откуда это не знающее отдыха становление и рождение, откуда этот отпечаток болезненной судороги на лице природы, откуда этот неумолкающий вопль смерти во всех сферах бытия? Из этого мира несправедливости, дерзкого отпадения от первобытного единства вещей Анаксимандр убегает в замок метафизики и из него обводит долгим взглядом все раскинувшееся далеко вокруг, чтобы, наконец, задумчиво помолчав, обратить ко всем живущим вопрос: «Чего стоит ваше существование? И, если оно ничего не стоит, для чего вы здесь? По вашей вине, замечаю я, вы пребываете в этой жизни. Смертью вы должны искупить ее. Посмотрите, как увядает ваша земля, моря убывают и высыхают – морская раковина на высокой горе показывает вам, как сильно они иссохли; огонь уже теперь разрушает ваш мир, под конец же он превратится в пар и дым. Но этот преходящий мир всегда будет отстраиваться снова; кто мог бы избавить вас от проклятия становления?»

Человека, который ставит такие вопросы, парящая мысль которого беспрерывно разрывает канаты эмпирии для того, чтобы вознестись в надлунные пространства, – такого человека не всякий род жизни может удовлетворить. Мы охотно доверяем преданию, что он носил особенную почетную одежду и выказывал истинно трагическую гордость в жестах и в обыденных привычках. Он жил, как писал, говорил так же торжественно, как одевался; он поднимал руку и ставил ногу, как будто бы эта жизнь была трагедией, в которой он рожден был играть героя. Во всем он был великим прообразом Эмпедокла. Его сограждане избрали его для того, чтобы он вывел колонию, – может быть, они обрадовались случаю одновременно почтить его и избавиться от него. Но и его мысль тоже отправилась вдаль и тоже основала колонии: в Эфесе и Элее не отделались от него, и если не могли решиться остановиться на том месте, где стоял он, то все же знали, что именно он привел их туда, откуда теперь без него собирались идти дальше.

Фалес показывает нам необходимость упростить царство множественности и свести его к простому развитию или перелицовке *одного* существующего качества – воды. Анаксимандр идет на два шага дальше. Он спрашивает себя: «Как же возможна эта множественность, если вообще существует вечное единство?» И заимствует ответ из полного противоречий, самопожирающего и самоотрицающего характера этой множественности. Существование ее становится для него нравственным феноменом, она не оправдана и постоянно искупает себя гибелью. Но тогда ему приходит в голову вопрос: «Почему же все ставшее не погибло уже давным-давно, если прошла уже целая вечность времен? Откуда этот постоянно возобновляемый поток становления?» Он умеет спастись от этого вопроса только мистическими возможностями: что вечное становление может происходить только из вечного бытия, что условия отпадения от бытия к становлению в своей неправомерности всегда одинаковы, что это созвездие вещей раз навсегда создано так, что не предвидится никакого конца исхождению отдельных жизней из лона «неопределенного». На этом остановился Анаксимандр, то есть он остановился в глубоких тенях, которые, как исполинские призраки, легли на горной цепи такого миросозерцания. Чем больше хотели люди приблизиться к проблеме, как вообще через отпадение из неопределенного может произойти определенное, из вечного – временное, из справедливого – несправедливое, тем сильнее сгущался мрак ночи.

5.

В глубину этой мистической ночи, схоронившей в себе Анаксимандрову проблему становления, вступил *Гераклит* Эфесский и осветил ее божественной молнией. «Я смотрел на становление, – взывает он, – никто еще не прислушивался так внимательно к этому вечному прибою волн и ритму вещей. И что же я видел? Закономерность, непогрешимые истины, всегда равные пути правды, эриний, преследующих каждое преступление законов, весь мир – как зрелище правящей справедливости и демонически вездесущих, пре-

данных своей службе сил природы. Я видел не наказание ставшего, но оправдание становления. Разве когда-либо злодеяние, отпадение проявлялось в непреложных формах, в свято почитаемых законах? Где правит несправедливость, там произвол, беспорядок, неправильность, противоречия; там же, где, как в этом мире, царствуют лишь закон и дочь Зевса Правда, – там не место вине, пеням, осуждению, не место для казни обреченных!»

Из этой интуиции Гераклит вывел два связанных между собою отрицания, которые могут быть ясно освещены лишь при сравнении с положениями учения его предшественника. Во-первых, он отрицает двойственность различных миров, признать которую был вынужден Анаксимандр; он уже не отделял физический мир от мира метафизического, царство определенных качеств от царства недефинируемой неопределенности. Теперь, после этого первого шага, он не мог уже удержаться от еще большей смелости отрицания: он отрицает вообще бытие. Ибо этот единственный мир, который ему остается, – ограниченный вечными неписаными законами, совершающий свои приливы и отливы с железными ударами ритма, – нигде не выказывает себя чем-то стабильным, нерушимым, твердыней среди потока. Еще громче, чем Анаксимандр, восклицает Гераклит: «Я не вижу ничего, кроме становления. Не позволяйте обманывать себя! Если вы думаете, что нашли надежную твердь в этом море становления и всего преходящего, причиной тому – ваша близорукость, а не суть вещей. Вы употребляете имена вещей, как будто бы они постоянны: но ведь даже поток, в который вы входите во второй раз, уже не тот, каким он был, когда вы входили в него впервые».

Царскими владениями Гераклита можно назвать высшую силу интуитивного представления; к другому роду представления, совершающемуся в понятиях и логических сочетаниях, следовательно, к деятельности разума, он относится холодно, сухо, враждебно, по-видимому, даже ощущает удовольствие, если может возразить ему интуитивно добытой истиной: и он делает это в положениях, подобных следующему: «Все всегда имеет в себе свою противоположность», так смело, что Аристотель обвиняет его перед судом разума в величайшем преступлении, – в том, что он со-

грешил против закона противоречия. Но интуитивное представление обнимает две области: во-первых – настоящий мир, пестрый и изменяющийся, во всех опытах окружающий нас, во-вторых – условия, при которых только и возможно познание этого мира, – время и пространство. Ибо их интуитивно можно воспринимать и, следовательно, созерцать независимо от опыта, самих по себе, пусть даже они лишены определенного содержания. И если Гераклит рассматривал время именно таким образом, независимо от всякого опыта, то в нем он имел поучительнейшую монограмму всего того, что входит в область интуитивного представления. Так же, например, как он, познавал время и Шопенгауэр, не раз говоривший о нем, что каждый момент его существует лишь постольку, поскольку он уничтожил предшествующий ему момент, своего отца, для того, чтобы самому быть уничтоженным также скоро; что прошедшее и будущее призрачны, как сон, настоящее же – непротяженная и непрочная грань между ними; что и время и пространство, и все, что происходит во времени и пространстве, существует только относительно в смысле причины и цели и обусловлено другим, также относительно существующим. Это – истина, обладающая величайшей, непосредственной, каждому понятной очевидностью, но именно потому так трудно доступная для разума и понимания. Но кто ее уловил, тот должен перейти и дальше к заключению Гераклита и сказать, что вся сущность действительности есть только действие и что для нее нет другого способа бытия; именно так и выразил это тот же Шопенгауэр («Мир как воля и представление», т. 1, [книга первая, §4]): «Только действуя, наполняет она <материя> пространство, наполняет она время; ее воздействие на непосредственный объект обусловливает собою созерцание, в котором она только и существует; результат воздействия каждого иного материального предмета на другой познается лишь потому, что последний теперь иначе, чем раньше, действует на непосредственный объект, и только в этом названный результат и состоит. Таким образом, причина и действие – в этом вся сущность материи: ее бытие есть ее действие. Поэтому в высшей степени удачно совокупность всего материального по-немецки названа действительностью <Wirklichkeit>;

это слово гораздо выразительнее, чем «реальность» <Realitaet>. То, на что материя действует, опять-таки есть материя: все ее бытие и существо состоят, таким образом, только в закономерном изменении, которое *одна* ее часть производит в другой, так что это бытие и существо всегда относительно согласно отношению, имеющему силу только внутри ее же границ, – значит, вполне подобно времени, подобно пространству».

Учение Гераклита о вечном и единственном становлении, о крайнем непостоянстве всего существующего, которое только действует и становится, но не есть, – заключает в себе ужасное и ошеломляющее представление, по своему воздействию подобное ощущению человека, который во время землетрясений теряет веру в твердую почву под ногами. Нужна была удивительная сила для того, чтобы это впечатление обратить в противоположное, в возвышенное и счастливое изумление. Гераклит достиг этого своим наблюдением над ходом каждого становления и исчезновения, который он познал под знаком полярности, – как разделение силы на две качественно различные, противоположные и стремящиеся к новому соединению деятельности. Беспрерывно каждое качество раздваивается и разделяется на противоположности; беспрерывно эти противоположности стремятся вновь соединиться. Хотя люди и думают, что видят вокруг себя нечто прочное, готовое, застывшее, на самом деле в каждом моменте свет и мрак, горечь и сладость так сплелись между собой, как два борца, из которых попеременно побеждает то один, то другой. Мед, по словам Гераклита, одновременно и горек и сладок, а весь мир – кувшин со смесью, который постоянно надо взбалтывать. Из войны противоположностей возникает всякое становление: определенные качества, кажущиеся нам постоянными, выражают только временный перевес одного борца, но война на этом не кончается, она продолжается вечно. Все происходит сообразно с этой борьбой, и именно в ней вечная справедливость. Удивительно это представление, почерпнутое из источника чистейшего эллинства, – представление, считающее борьбу беспрерывным проявлением единой строгой справедливости, связанной вечными законами. Только грек мог положить это пред-

ставление в основание оправдания мира; «Благая Эрида» Гесиода объявлена мировым принципом, идея состязания отдельных греков и греческого государства из гимназий и палестр, из агонов художников, из конкуренции политических партий и городов перенесена в область универсального – так что отныне в ней вращаются колеса мира. Подобно тому, как вступает в борьбу каждый грек, как будто прав лишь он один, и неоспоримое судейское решение в каждый момент определяет, куда склоняется победа, так же точно борются между собой качества по нерушимым законам и мерам, имманентным самой борьбе. Сами вещи, в постоянство и устойчивость которых верит узость человеческого и звериного сознания, не имеют никакого собственного существования – они лишь блеск и сверкание обнаженных мечей, вспышка победы в борьбе противоположных качеств.

Эту борьбу, свойственную всякому становлению, эту вечную перемену победы также описывает Шопенгауэр («Мир как воля и представление», т. 1 [книга вторая, §27]): «Постоянно пребывающая материя беспрерывно должна менять свою форму, ибо направляемые причинностью механические, физические, химические, органические явления, жадно стремясь к обнаружению, отторгают одна у другой материю: каждая хочет раскрыть свою идею. Это соперничество можно проследить во всей природе, и она даже существует только благодаря ему». Следующие страницы дают замечательнейшие иллюстрации этой борьбы; только основной тон этих описаний всегда остается другим, чем у Гераклита. Для Шопенгауэра борьба – доказательство самораздвоения воли жизни, самопожирание этого глухого темного инстинкта – ужасное, ни в коем случае не радостное явление. Арена и самый предмет этой борьбы – материя, которую постоянно стремятся друг у друга вырвать силы природы, а также время и пространство, соединение которых посредством причинности дает именно материю.

6

Между тем как воображение Гераклита окидывало беспокойно движущуюся вселенную – «действительность» – взгля-

дом осчастливленного наблюдателя, который видит повсюду бесчисленные четы, борющиеся в радостном состязании под наблюдением строгих арбитров, еще более высокая мысль пришла ему в голову; он уже не мог больше рассматривать отдельно четы борцов и их судей, ему казалось, что судьи сами принимают участие в борьбе, борцы же – сами судят себя. Мало того, так как он в сущности признавал только одну вечно правящую справедливость, то он отважился провозгласить: «Борьба многих сама есть справедливость! И вообще: одно есть многое. Ибо что такое все эти качества по своей сути? Может быть, они – бессмертные боги? Или они – отдельные существа, действующие сами по себе с начала и без конца? И, если видимый нами мир знает лишь становление и исчезновение, но не знает пребывания, может быть, эти качества образуют другой, иначе устроенный метафизический мир, – не мир единств, которого искал Анаксимандр за летучей дымкой множественности, но мир вечных и сущностных множественностей?» Не вернулся ли Гераклит этим снова к представлению о двух мирах, которое он сам так горячо отрицал, – с Олимпом многочисленных бессмертных богов и демонов, – а именно *многих* реальностей, – и с миром людей, которые видят только облако пыли от борьбы олимпийцев и сверкание божеских копий, – то есть лишь становление? Анаксимандр именно от определенных качеств бежал в недра метафизического «неопределенного»; он отрицал у них прочное существование потому, что они возникали и исчезали; не должно ли было также показаться Гераклиту, что становление есть лишь видимое проявление борьбы вечных качеств? Не следовало ли объяснить слабостью человеческого познания разговор о становлении, меж тем как, быть может, в сущности вещей нет никакого становления, а только набор многих истинных неставших и нерушимых реальностей?

Но такие выводы и заблуждения не свойственны Гераклиту, он взывает еще раз: «Одно есть многое». Видимые нами многие качества – не вечные сущности (как позднее учил Анаксагор), но и не призраки наших чувств (как учил Парменид); они не прочное самодержавное бытие, но и не мимолетное видение, мелькающее в головах людей. Третьей возможности, оставшейся Гераклиту, не мог бы угадать

ни один человек, обладающий диалектическим чутьем и продолжающий рассчитывать последовательно: ибо то, что он придумал, – редкость, даже в этом царстве мистических невероятностей и неожиданных космических метафор. Мир есть *игра* Зевса или, выражаясь физически, игра огня с самим собою; только в этом смысле одно – многое.

Для того, чтобы лучше объяснить введение Гераклитом огня как творящей мировой силы, я напомню о том, как развил Анаксимандр теорию воды как первоначала всех вещей. Принимая в основных чертах теорию Фалеса и увеличивая и усиливая ее наблюдениями, Анаксимандр все же не был убежден в том, что нет другой качественной ступени перед водой и, так сказать, позади ее: ему казалось, что из тепла и холода образуется влага, и поэтому тепло и холод должны быть раньше воды, следовательно, еще более первоначальными качествами. С их отделения из прабытия в «неопределенном» начинается становление. Гераклит, следовавший в физических воззрениях за Анаксимандром, истолковывает это тепло как дуновение, теплое дыхание, сухие пары, – короче, огненное вещество: об этом огне он говорит то же, что говорили Фалес и Анаксимандр о воде, – будто он в бесчисленных превращениях пробегает весь путь становления в трех главных состояниях – в теплом, влажном и твердом. Ибо вода в нисходящем движении переходит в землю, в восходящем – в огонь, или, как это точнее выражено Гераклитом, из моря подымаются только чистые пары, которые служат пищей для небесного огня звезд, из земли же – темные, туманные, из которых черпает свою пищу влага. Чистые пары – переход моря в огонь, нечистые – переход земли в воду. Так происходят два превращения огня вверх и вниз, туда и обратно, из огня в воду, оттуда в землю, из земли снова в воду, из воды в огонь. В наиболее значительных из этих представлений, – в том, что огонь поддерживается испарениями, или в том, что из воды частью выделяется земля, частью – огонь, Гераклит находится в зависимости от Анаксимандра; но он вполне независим от него и даже противоречит ему, исключая холод из физического процесса, тогда как Анаксимандр ставит его наравне с теплом, считая и то и другое источником влажности. Гераклиту, разумеется, было необходимо так поступить: ибо если огонь – все,

то при всех возможностях его превращения не может быть ничего, что было бы его полной противоположностью; таким образом то, что люди называют холодом, он обозначал лишь как известную степень тепла и без затруднений оправдывал это обозначение. Но гораздо важнее, чем это уклонение от учения Анаксимандра, было дальнейшее согласие с ним Гераклита: подобно Анаксимандру он верит в периодически повторяющуюся гибель мира и в постоянно возобновляемое возникновение другого мира из всеуничтожающего мирового пожара. Период, в течение которого мир несется навстречу этому мировому пожару и распаду в чистом огне, он весьма неожиданно характеризует как стремление и потребность, а полное поглощение огнем – как насыщение; остается открытым вопрос, как он понимал и обозначал период пробуждения инстинкта нового мирообразования, его выливания в формы множественности. Думаю, на помощь нам здесь может прийти греческая пословица: сытость рождает спесь (hybris); и действительно, можно спросить, не выводил ли Гераклит этого возвращения к множественности из hybris. Попробуем всерьез воспринять эту мысль: в свете нее на наших глазах меняется лицо Гераклита, потухает гордый блеск его глаз, на чело ложится морщина болезненного отречения и бессилия: кажется, что мы знаем, почему более поздняя древность назвала его «плачущим философом». И теперь, разве весь мировой процесс не есть наказание за hybris? Множественность – результат спеси? Превращение чистого в нечистое – последствие несправедливости? Разве теперь не положена снова в основание вещей вина, и хотя мир становления и индивидов избавлен от нее, все же разве он не осужден вечно нести на себе ее последствия?

7.

Это опасное слово hybris, действительно, пробный камень для каждого последователя Гераклита: на нем он может показать, понял ли он своего учителя или нет. Существуют ли в этом мире вина, несправедливость, противоречие, страдание?

Да, восклицает Гераклит, но только для ограниченного человека, который смотрит на все отдельно и не замечает

общей связи, не для всеобъединяющего бога; для него все борющееся между собою сливается в одну гармонию, невидимую для обыкновенного человеческого глаза, но понятную тому, кто, как Гераклит, подобен созерцающему богу. Перед его огненным взором не остается ни единой капли несправедливости в волнах окружающего его мира; и даже то основное препятствие – каким образом чистый огонь может переходить в такие нечистые формы – преодолевается у него с помощью возвышенной притчи. Становление и исчезновение, строение и разрушение без всякого нравственного осуждения, в вечно равной невинности составляют в этом мире игру художника и ребенка. И так, как играют дитя и художник, играет вечно живой огонь, строит и разрушает в невинности, – в эту игру сам с собой играет Эон. Превращаясь в воду и землю, он воздвигает, как дитя, горы песка на берегу моря, воздвигает и разрушает; от времени до времени он начинает игру снова. Минута насыщения; и вновь его охватывает потребность, как художника, побуждая его к творчеству. Не дерзновение, но все снова и снова пробуждающаяся потребность к игре вызывает к жизни новые миры. Дитя иногда бросает игрушку; но скоро берется за нее вновь по невинной прихоти. Но когда оно строит, – оно связывает, скрепляет и образует планомерно и сообразно внутреннему порядку.

Так смотрит на мир только эстетик, который, наблюдая художника и рождение произведения искусства, понял, каким образом спор множественности еще может заключать в себе закон и право, как художник одновременно и творит и созерцает, как необходимость и игра, борьба и гармония должны образовать пары для того, чтобы зачать художественное произведение.

Кто же будет еще от такой философии требовать этики с ее обязательным императивом: «ты должен», или ставить в упрек Гераклиту ее нехватку? Человек сам до кончиков волос – необходимость и совершенно «не свободен», если под свободой понимать дурацкое притязание менять свою essentia, как платье, – притязание, которое до сих пор с надлежащим презрением отвергала всякая серьезная философия. И если на свете так мало людей, чье сознание живет в Логосе, сообразовываясь со всесозерцающим оком

художника, то это оттого, что их души влажны, оттого, что человеческие глаза и уши и вообще весь интеллект – плохие свидетели, если «влажный ил занял их души». Почему это так, об этом не спрашивается, так же как и о том, почему огонь становится землею и водою. Гераклит не имеет основания (каковое было у Лейбница) для того, чтобы непременно доказывать, будто этот мир самый лучший из всех возможных миров, ему достаточно сказать, что он – прекрасная и невинная игра Эона. Человека вообще он считает неразумным существом; этому нисколько не противоречит то, что во всем его существе исполняется закон вседержащего разума. Он не занимает особенно привилегированного положения в природе, высшее проявление которой – огонь, например огонь звезд, но не разумный человек. Если человек по необходимости получил хоть сколько-нибудь огня, то он уже стал разумнее; поскольку же он состоит из воды и земли – разум его несовершенен. Из самой сущности человека еще не вытекает; что он обязан познавать Логоса. Но почему же существует вода, почему существует земля? Для Гераклита это гораздо более серьезный вопрос, чем вопрос о том, почему так глупы и дурны люди. В лучшем и худшем человеке проявляется одинаковая имманентная закономерность и справедливость. Если же предложить Гераклиту вопрос: почему огонь не всегда огонь, почему он является то водой, то землею? – то он ответил бы: «Это – игра, не принимайте этого слишком страстно и прежде всего не ищите в этом нравственного основания!» Гераклит описывает только существующий видимый мир и, созерцая его, любуется им, как художник, окидывающий взглядом свое творение. Темным, грустным, плачущим, мрачным, меланхоликом, пессимистом и вообще ненавистным находят его только те, кто имеют причины быть недовольными его описанием природы человека. Такие люди, однако, со всеми их симпатиями и антипатиями, любовью и ненавистью, были бы ему совершенно безразличны, и им бы он ответил: «Собаки лают на всякого, кого не знают» или «Для осла мякина приятнее золота».

От таких-то недовольных и слышатся многочисленные жалобы на темноту стиля Гераклита: вероятно, ни один человек никогда не писал яснее и ярче. Конечно, очень кра-

тко и поэтому, разумеется, темно для тех, кто читает его бегло. Каким образом философ мог намеренно писать неясно, – как в этом обвиняют Гераклита, – совершенно непонятно: если только он не имеет основания скрывать свои мысли, или не шут, скрывающий за обилием слов отсутствие мыслей. И если даже, как говорит Шопенгауэр, в обстоятельствах повседневной практической жизни следует всячески избегать недоразумений, которые могут произойти от недостаточной ясности, то как же можно в труднейших, запутаннейших, едва достижимых областях мысли, составляющих задачу философии, выражаться неопределенно и даже загадочно? Что же касается краткости, то о ней хорошо говорит Жан-Поль: «В общем-то правильно, если все великое – полное смысла для недюжинного разума – будет высказываться кратко и (поэтому) темно, дабы убогие духом скорее уж сочли это великое безумным, чем перенесли его в свое пустомыслие. Ибо заурядные умы обладают отвратительной способностью в самом глубоком и богатом изречении видеть не что иное, как свое собственное повседневное мнение». Кстати и тем не менее, «убогие духом» все же настигли Гераклита: уже стоики истолковали его поверхностно и унизили его эстетическое понимание мировой игры до общего суждения о мировой целесообразности, причем в пользу человека; так что из его физики в их головах получился один грубый оптимизм с постоянными призывами ко всем кто ни попадя: «Plaudite, amici»[1].

8.

Гераклит был горд; а уж если у философа дело доходит до гордости, то гордость эта – великая. В своем творчестве он никогда не ищет «публики», сочувствия масс, одобрительного хора современников. Философу свойственно одиноко прокладывать путь. Его дарование – в высшей степени редкое, в известном смысле неестественное; поэтому оно враждебно ко всем другим, даже подобным ему, дарованиям и исключает их. Стена его самодовления должна быть воз-

---

1 Будьте довольны, друзья (*лат.*).

двигнута из алмаза, чтобы ее нельзя было ни разбить, ни разрушить, так как все против него. Его путь к бессмертию тяжелее и встречает больше препятствий, чем путь всякого другого; и все же никто более, чем философ, не может быть уверен в том, что достигнет в нем цели, ибо ему негде остановиться, если не на широко распростертых крыльях всех времен; ибо в самой природе великого философа – пренебрегать настоящим и минутным. Он обладает истиной: пусть колесо времен несется куда угодно, оно никогда не уйдет от истины. Про таких людей важно даже знать, что они когда-то жили. Никогда не могли бы люди представить себе – как простую возможность – этой гордости Гераклита. Уж по своему существу всякое стремление к познанию кажется всегда неудовлетворенным и не дающим удовлетворения. Поэтому никто, не будучи научен историей, не будет в состоянии поверить в такое царственное величие и убежденность в том, что он – единственный счастливый жених истины. Такие люди живут в своей отдельной солнечной системе; там их и надо искать. И Пифагор и Эмпедокл тоже мерили себя сверхчеловеческой мерой, почти с религиозным страхом; но сострадание, соединенное с великим убеждением в переселение душ и в единство всего живого, приводило их опять к людям, для их исцеления и спасения. Но то чувство одиночества, которое проникало эфесского отшельника храма Артемиды, можно себе лишь отчасти представить, коченея в самой дикой горной пустыне. От него не исходит мощного чувства сострадательного волнения, жажды помочь, исцелить, спасти; он – звезда без атмосферы. Его глаз, пылающим светом обращенный внутрь, снаружи кажется лишь призраком, умершим и ледяным. Вокруг него, о твердыни его гордости, ударяются волны безумия и превратности; с брезгливостью он отворачивается от них. Но и люди с чувствующим сердцем тоже сворачивают с дороги перед его железной маской; в удаленном святилище, среди изображений богов, в рамках спокойной, холодно-величавой архитектуры такое существо было бы понятнее. Среди людей Гераклит как человек – невероятен; и если его и видели порой, как он любовался шумной игрой детей, то в это время он думал о том, о чем никогда не думал ни один человек, – об игре великого дитяти мира – Зевса.

Ему не нужны были люди даже для его познания; его душа не лежала ни к чему, что можно было выведать у них и что выведывали другие мудрецы, жившие до него. Он говорил с пренебрежением об этих спрашивающих, собирающих, одним словом, исторических людях. «Я искал и вопрошал самого себя», – сказал он о себе словом, которым обозначают вопрошание оракула; как будто именно он был призван исполнить и осуществить дельфийское изречение: «Познай самого себя», – он и никто больше.

То же, что он услышал от этого оракула, он считал бессмертною и вечно достойной истолкования мудростью, действие которой неограниченно распространяется вдаль, как пророческие речи Сивиллы. Этого достаточно для позднейшего человечества; хотя бы оно и истолковывало как изречение оракула то, что он, подобно дельфийскому богу, «и не высказывает и не скрывает». Пусть даже оно возвещено им «без улыбки, прикрас и благовонных мастей», а скорее с «пеной у рта», – все же оно *должно* проникнуть в глубь тысячелетий. Ибо мир всегда нуждается в истине и, следовательно, ему нужен Гераклит; хотя для самого Гераклита мир не нужен. Для чего *ему* слава? Слава среди «всегда уносимых течением смертных!», как он презрительно выражается. Его слава важна для людей, а не для него, бессмертие человечества нуждается в Гераклите, а не он в бессмертии человека по имени Гераклит. То, что узрел он, – *учение о законе, который присущ становлению, и об игре, которая присуща* необходимости, должно отныне навеки стать зримым; он поднял занавес над этим величайшим зрелищем.

9.

В то время как каждое слово Гераклита дышит гордостью и величием истины, – истины, до которой он поднялся на крыльях интуиции, а не по веревочной лестнице логики, созерцая с восторгом Сивиллы, а не рассматривая, познавая, а не рассчитывая, – мы видим полную противоположность ему в лице его современника *Парменида*; это тоже тип пророка истины, но созданный словно бы изо льда, а не из огня, и разливающий вокруг себя холодный, колючий свет. Пар-

менид однажды, вероятно уже в старости, пережил мгновение чистейшей абстракции, не омраченной никакой действительностью и совершенно бесплотной; это мгновение – настолько неэллинское, как ни одно мгновение за два века трагической эпохи, – мгновение, результатом которого явилось учение о бытии, было пограничным камнем жизни мыслителя, разделившим ее на два периода; одновременно он разделил и всю досократовскую философию на две половины, из которых вдохновителем одной был Анаксимандр, другой – Парменид. Первый, более ранний период философской деятельности Парменида носит на себе еще печать гения Анаксимандра; в течение его Парменид создал, как бы в ответ на вопросы Анаксимандра, стройную философско-физическую систему. Когда позднее его охватил ледяной озноб абстракции, и он выставил свое простейшее положение о бытии и небытии, то среди многих обреченных им на погибель древнейших учений была также и его собственная система. Все же он, по-видимому, не утратил отеческой нежности к красивому и сильному отпрыску своей молодости и помог себе словами: «Конечно, есть лишь один правильный путь; но если бы кто-нибудь захотел пойти по другому, то единственно правильным оказалось бы мое прежнее миросозерцание, как по своему достоинству, так и по своей последовательности». Защищая себя этой отговоркой, он отвел своей прежней физической системе достойное и почетное место в той великой поэме о природе, которой, собственно, полагалось проповедывать новую точку зрения как единственно верную указательницу пути истины. Эта отеческая нежность, допускающая даже ошибку против логики, – остаток человеческого чувства у этой натуры, совершенно окаменелой благодаря логической косности и почти превратившейся в мыслящую машину.

Парменид (про которого мне не представляется невозможным, что он лично общался с Анаксимандром, и представляется не только возможным, но и очевидным, что он исходил из анаксимандровского учения) относился с таким же недоверием к полному обособлению двух миров, из которых один только есть, а другой становится, как и Гераклит, которого это недоверие привело к полному отрицанию бытия. Оба искали выхода из этой системы двух

миров. Тот прыжок в неопределенное и неопределимое, посредством которого Анаксимандр раз навсегда расстался с царством становления и данных опытом качеств, был нелегок для таких самостоятельных умов, как у Гераклита и Парменида; они хотели идти пока возможно и оставили прыжок до того места, где уже не будет опоры для ног и откуда надо прыгнуть для того, чтобы не упасть. Оба все время созерцали тот мир, который так мрачно осудил Анаксимандр, назвав его местом преступления и казни за несправедливость становления. В этом созерцании Гераклит открыл, как мы уже знаем, каким удивительным порядком, закономерностью и прочностью проникнуто каждое становление; из этого он заключил, что становление не может быть чем-то дерзким или несправедливым. Совсем иначе взглянул Парменид: он сравнил качества между собою и убедился в том, что они не все однородны, но должны быть разделены на две рубрики. Если он, например, сравнивал свет и мрак, – второе качество очевидно было лишь *отрицанием* первого; таким образом он различал положительные и отрицательные качества, усердно отыскивая это основное противоположение во всей природе и отмечая его. Метод его при этом был таков: он брал две противоположности, например, легкое и тяжелое, тонкое и толстое, действительное и страдательное, и сводил их к первоначальной противоположности света и тьмы: то, что соответствовало свету, было положительным, что тьме – отрицательным. Если он брал тяжелое и легкое, то легкое он сближал со светлым, тяжелое – с темным: таким образом тяжелое становилось лишь отрицанием легкого, легкое же было положительным качеством. Уже из этого метода очевидна наклонность Парменида к упорному абстрактно-логическому мышлению, замкнутому для голоса чувств. Тяжесть определенно представляется нашим чувствам положительным качеством. Это нисколько не мешает Пармениду назвать ее отрицательным. Точно так же он обозначал землю в противоположность огню, холод – теплу, толстое – тонкому, женское – мужскому, страдательное – действительному, лишь как отрицания; так что перед его взглядом мир разделился на две совершенно противоположные области: область положительных качеств, в которую входит все светлое, ог-

ненное, легкое, тонкое, действительное, и область отрицательных. Эти последние, собственно выражают только недостаток, отсутствие других, положительных качеств; и он описал область, в которой нет положительных качеств, темною, землистою, холодною, тяжелою, толстою и вообще носящею женски-пассивный характер. Вместо выражений «положительный» и «отрицательный» он употреблял термины «сущий» и «не-сущий» и таким образом, наперекор Анаксимандру, пришел к утверждению, что в нашем мире есть нечто сущее; разумеется, и не-сущее тоже. Сущее надо искать не вне мира, и, так сказать, выше нашего горизонта, но перед нашим глазами; и везде, в каждом становлении содержится и действует нечто сущее.

Оставалась еще задача – дать точный ответ на вопрос: «Что такое становление?»; и именно здесь ему надо было прыгнуть для того, чтобы не упасть, хотя, быть может, для таких натур, как Парменид, каждый прыжок равносилен падению. Как бы то ни было, мы уже вошли в область тумана, в мистику qualitates occultae[1] и даже отчасти в мифологию. Парменид, подобно Гераклиту, смотрит на всеобщее становление и неустойчивость, а постоянное исчезновение может объяснить лишь виною «не-сущего». Не могло же сущее быть виновно в исчезновении! Точно так же и возникновение может произойти лишь с помощью «не-сущего»; ибо «сущее» есть всегда и не могло бы само из себя ни произойти, ни объяснить возникновения. Таким образом, возникновение, как и исчезновение, обусловлено действием отрицательных качеств. То обстоятельство, что возникающее имеет содержание, а исчезающее теряет свое содержание, предполагает участие в процессе положительных качеств, из которых и слагается это содержание. Короче, получается положение: «Для становления необходимо как сущее, так и «не-сущее»; при их взаимодействии происходит становление». Но как сходятся между собой положительное и отрицательное? Не должны ли они, наоборот, вечно бежать друг от друга и делать невозможным всякое становление? Здесь Парменид взывает к qualitas occulta, к мистической склонности противоположностей сближаться

---

1 тайные, скрытые качества (*лат.*).

и притягиваться, и объясняет это влиянием Афродиты и эмпирически известным отношением мужского и женского. Сила Афродиты проявляется в том, что совокупляются противоположности. Одна и та же страсть сводит борющиеся друг с другом и ненавидящие друг друга элементы: результат ее – становление. Когда страсть пресыщена, ненависть и внутренний раздор снова разлучают «сущее» и «не-сущее», и тогда человек говорит: «Вещь гибнет».

10.

Но никто не может безнаказанно дотронуться до таких ужасных абстракций, как «сущее» и «не-сущее»; если прикасаться к ним, кровь постепенно застывает в жилах. В один прекрасный день Пармениду пришла редкая мысль, по-видимому, настолько обесценившая его прежние комбинации, что ему захотелось бросить их в сторону, как кошелек со старыми, вышедшими из употребления монетами. Обыкновенно думают, что кроме естественного и внутреннего последствия введения таких понятий, как «сущее» и «не-сущее», на открытие этого дня повлияло еще внешнее событие – знакомство с теологией старого, много мотавшегося по свету рапсода, певца мистического обоготворения природы *Ксенофана* Колофонского. Всю свою необыкновенную жизнь Ксенофан провел как странствующий поэт и благодаря своим путешествиям стал весьма ученым и весьма поучительным человеком, умевшим и спрашивать, и рассказывать; поэтому Гераклит считал его полиистором и вообще «исторической» натурой в упомянутом смысле. Никто не мог бы определить, откуда и когда взялась у него мистическая тяга к единому и покоящемуся; быть может, это была всего лишь концепция наконец-то бросившего якорь старца, душе которого после тревог постоянных странствований и неустанного учения и исследования чем-то высшим и величайшим представился божественный покой, неподвижность всех вещей среди пантеистического изначального мира. А впрочем, мне кажется совершенно случайным, что в одном и том же месте, в Элее, жили некоторое время два человека, из которых каждый носил в голове

концепцию единства: они не образовали школы и не имели ничего общего, чему бы один мог поучиться у другого, чтобы потом поучать других. Ибо возникновение этой концепции у обоих мыслителей было очень разным, даже противоположным; и если даже один из них изучил учение другого, ему надо было сперва пересказать его своим языком, чтобы хоть сколько-нибудь понять его. А при этом пересказе утрачивалось как раз своеобразие воспринимаемого учения. Парменид пришел к понятию единства сущего исключительно путем мнимой логической последовательности и выткал его из понятия бытия и небытия; Ксенофан же – религиозный мистик, и в своем понимании мистического единства – настоящий сын шестого столетия. Хотя он и не был такой революционной личностью, как Пифагор, все же в своих странствованиях он руководился тем же стремлением и побуждением – улучшить, очистить, исцелить людей. Он – учитель нравственности, но стоящий еще на ступени рапсода; в позднейшее время он стал бы софистом. В смелом осуждении нравов и взглядов он не имел подобного себе во всей Греции, при этом он не искал одиночества, подобно Гераклиту или Платону, но выступал перед тою толпой, которую бичевал с гневом и насмешками, – но все же не так, как бранливый Ферсит, – за ее восторженное преклонение перед Гомером, за страстное почитание гимнастических празднеств, за обоготворение камней, носящих человеческий образ. В его лице свобода индивида достигает высшего развития; и в этом почти безграничном пренебрежении ко всем условностям он стоит гораздо ближе к Пармениду, чем в своем понятии божественного единства, которое он узрел в состоянии видения, достойном того столетия, и которое похоже на понятие бытия у Парменида лишь по названию, по происхождению же не имеет с ним ничего общего.

Скорее противоположным было то состояние, в котором Парменид изобрел свое учение о бытии. В тот знаменательный день и в этом-то состоянии он экзаменовал обе свои взаимодействующие противоположности, страсть и ненависть которых создают мир и становление, – сущее и несущее, положительные и отрицательные качества – и вдруг недоуменно застыл перед понятием отрицательного

свойства – не-сущего. Может ли то, что не есть, быть свойством? Или принципиально: может ли то, что не есть, – быть? Единственная же форма познания, которой мы безусловно доверяем и уклонение от которой подобно безумию, есть тавтология А = А. Но именно это тавтологическое познание неумолимо твердило ему: то, что не есть, – не есть! То, что есть, – есть! Внезапно он почувствовал, что чудовищный грех против логики отягчает его жизнь; ведь он всегда без колебания принимал, что существуют отрицательные качества, что вообще *имеется* не-сущее, и что, таким образом, выражаясь формулой, А не есть А, – а это же способно вывернуть все мышление наизнанку. Правда, сообразил он, такую перверсию мышления допускает огромное большинство человечества: так что он принял участие лишь в общем грехе против логики. Но тот же миг, который обвиняет его в этом преступлении, освещает его вдруг славой открытия: он нашел принцип, ключ к мировой тайне, в стороне от человеческого безумия; теперь он спускается, опираясь на сильную и грозную руку тавтологической истины о бытии, вниз, в пропасть вещей.

На дороге туда он встречает Гераклита – несчастная встреча! Именно теперь, когда он, благодаря строгому разделению бытия и небытия, казалось, имел уже все в руках, – теперь ему должна была быть глубоко ненавистной Гераклитова игра противоречий: «Мы существуем и одновременно не существуем», «Бытие и небытие одновременно то же самое и не то́ же самое» – положение, снова затемнявшее и запутывавшее все, что он только что осветил и распутал, раздражало его до бешенства. Он кричал: «Долой людей, которые на вид о двух головах, на самом же деле ничего не знают! Все у них течет, не исключая и их мышления! Они дико удивляются вещам, на деле же они должны быть глухими и слепыми для того, чтобы так смешивать противоположности!» Безрассудство массы, восславленное игривыми антиномиями и поставленное во главе всякого познания, было для него болезненным и непостижимым событием.

Теперь он погрузился в холодную купель своих ужасных абстракций! То, что истинно, должно быть вечно, – про него нельзя сказать «оно было», «оно будет». Сущее не

может произойти: ибо из чего бы оно произошло? Из несущего? Но оно не есть и не может ничего породить. Из сущего? Это было бы не что иное, как производить на свет самого себя. То же самое и с исчезновением; оно так же невозможно, как и становление, как всякое изменение, как всякое прибавление, всякое уменьшение. Вообще верно положение: все, о чем можно сказать «оно было» или «оно будет», – не есть; о сущем же никогда нельзя сказать, что «оно не есть». Сущее неделимо, ибо где другая сила, которая могла бы разделить его? Оно неподвижно, ибо куда оно могло бы двинуться? Оно не может быть ни бесконечно большим, ни бесконечно малым, ибо оно закончено, а законченная бесконечность – противоречие. Итак, оно парит, ограниченное, законченное, неподвижное, повсюду в равновесии и в каждой своей точке одинаково совершенное, как шар, – но не в пространстве, ибо иначе пространство было бы вторым сущим. Но многих сущих не может быть, ибо для того, чтобы их разделить, должно быть то, что было бы не-сущим; а это – предположение, само себя уничтожающее. Таким образом, есть лишь вечное единство.

Если же теперь Парменид снова обращал свой взор на мир становления, существование которого он раньше пытался понять путем таких глубокомысленных комбинаций, – то он негодовал на свои глаза, что они видят становление, на уши, что слышат его. «Не доверяйте ни близорукому зрению, – так звучит теперь его императив, – ни гулкому слуху, ни языку, а проверяйте все силою мышления!» Этим он впервые произнес критику органов познания, чрезвычайно важную, хотя еще очень недостаточную, и роковую по своим последствиям. Оторвав друг от друга чувства и способность абстрактно мыслить, или разум, как если бы это были две совершенно раздельные способности, он расколол интеллект на части и спровоцировал тот совершенно ошибочный развод «духа» и «тела», который, особенно со времен Платона, как проклятие сопровождает философию. Все чувственные восприятия, заключает Парменид, обманчивы; и главный их обман в том, что они показывают, будто и не-сущее – есть, и будто становление имеет бытие. Вся множественность и пестрота эмпирически известного нам мира, смена его качеств, порядок в его движении безжа-

лостно отбрасываются им в сторону как призрак и безумие; от них нельзя ничему научиться, и напрасен труд людей, изучающих этот мир – ложный, ничтожный, обманно созданный нашими чувствами. Кто рассуждает так, подобно Пармениду, о всем мироздании, тем самым на практике перестает быть естествоиспытателем; у него увядает интерес к явлениям, появляется даже ненависть против бессилия освободиться от этого вечного обмана чувств. Отныне истина должна обитать лишь в самых отцветших и отдаленных общих положениях, в пустой шелухе неопределенных слов, как в паутине, – и возле такой «истины» сидит философ, тоже бескровный, как абстракция, и весь затканный формулами. Все же паук хочет хоть крови своей жертвы, но философ, в духе Парменида, именно не выносит крови своей жертвы, – крови принесенной им в жертву эмпирии.

11.

И это был грек, расцвет деятельности которого приблизительно совпал с началом ионийской революции! Грек того времени мог бежать из богатейшего мира действительности, как из пустого, обманного схематизма фантазии, – не так, как Платон в страну вечных идей, в мастерскую творца мира, для того чтобы наслаждаться непорочными и нерушимыми первообразами вещей, но в косный смертельный покой холодного, ничего не говорящего понятия бытия. Будем остерегаться объяснять этот столь замечательный факт ложными аналогиями. Это бегство не было подобно бегству от мира индийских философов, для него не требовалось глубокого религиозного убеждения в испорченности, преходящести и злосчастии всего существующего; его конечная цель – успокоение в бытии – не было задачей мистической погруженности в *одно* вседовлеющее восхитительное представление, столь необьяснимое и досадное для обыкновенного человека. Мышление Парменида не носит на себе следов того индийского опьяняющего сумрачного тумана, который, может быть, не совсем уж незаметен у Пифагора и Эмпедокла: самое удивительное в этом факте – факте той эпохи! – именно промозглая ясность, бесцвет-

ность, бездушие и бесформенность, совершенная бескровность, отсутствие религиозного чувства, нравственной теплоты, абстрактная схематичность – и это у эллина! – больше же всего ужасающая энергия стремления к *достоверности* в этот век мифического мышления и крылатых фантазий. «Дайте мне только достоверность, боги! – молится Парменид. – Будь она даже в море неопределенности лишь доской, достаточно широкой, чтобы на ней поместиться. Все становящееся – пышное, пестрое, цветущее, обманчивое, притягательное, живое, – все оставьте себе: мне же дайте лишь одну бедную пустую достоверность!»

В философии Парменида – первая прелюдия онтологической темы. Опыт не давал ему нигде такого бытия, какое он себе представлял, но из того, что он мог его мыслить, он заключил, что оно должно существовать: заключение, покоящееся на предпосылке, что мы имеем орган познания, который проникает в сущность вещей и независим от опыта. Вещество нашего мышления, по учению Парменида, заключено не в образном восприятии, оно привнесено откуда-то еще, из внечувственного мира, прямой путь к которому открыт через мышление. Позднее Аристотель против всех подобных заключений заметил, что существование никогда не может быть сущностью вещей, essentia не может быть existentia. Именно поэтому из понятия бытия, essentia которого только исключительно «бытие», нельзя сделать вывод об existentia бытия. Логическая истина этого противоположения «бытия» и «небытия» совершенно пуста, если нет предмета, лежащего в основе его, если невозможно указать то восприятие, из которого путем абстракции выведено это противоположение; эта истина без отсылки на восприятие – лишь игра с представлениями, с помощью которой на самом деле ничего не познается. Ибо чисто логический критерий истины, как учит Кант, – согласование познания с общими и формальными законами ума и разума, – хотя и есть conditio sine qua non (следовательно, отрицательное условие) всякой истины, все же дальше логика идти уже не может, – никаким пробным камнем она не может открыть ошибки, касающейся не формы, а содержания. Если же ищут содержания для логической истины противоположения: «То, что есть, – есть; то,

что не есть, – не есть!» – то нельзя найти ни одного действительного явления, которое было бы построено согласно ему; я могу сказать про дерево: «оно есть» по сравнению с другими вещами; «оно становится» по сравнению с ним же самим в другие моменты его жизни; «оно не есть», например, «оно еще не дерево», если я смотрю на куст. Слова – только символы, указывающие на отношение вещей друг к другу и к нам, и никоим образом не дают абсолютной истины: и слово «бытие» означает лишь общее отношение, связывающее все вещи, так же, как и слово «небытие». Если же нельзя доказать самого существования вещей, то и знание взаимного отношения вещей, так называемое «бытие» и «небытие», тоже не приблизит нас ни на шаг к стране истины. Слова и понятия никогда не помогут нам перейти за стену отношений, найти какую-нибудь сказочную первооснову вещей, и даже в чистых формах чувственного восприятия и разума – во времени, пространстве и причинности – мы не находим ничего похожего на veritas aeterna[1]. Безусловно, невозможно для субъекта познать и видеть что-либо вне себя, до такой степени невозможно, что познавание и бытие – совершенно противоположные области. И если Парменид в неученой наивности тогдашней критики интеллекта возымел смелую надежду из абсолютно субъективного понятия прийти к бытию как таковому, то теперь, после Канта, является полным невежеством, когда здесь и там, особенно среди плохо обученных теологов, которые хотят изображать из себя философов, выставляется как задача философии «постичь сознанием абсолютное», будь то в форме: «Абсолютное существует, как иначе могли бы его искать?» (как это выразил Гегель), или же (по словам Бенеке): «Где-нибудь дано бытие, где-нибудь оно должно быть достижимым, иначе мы бы не имели понятия бытия». Понятие бытия! Как будто не обнаруживается бедность его эмпирического происхождения уже из самой этимологии слова! Ибо esse в сущности значит только «дышать»; если человек употребляет это слово по отношению к другим вещам, то он переносит убеждение в том, что он живет и дышит, посредством метафоры, – то есть совсем нелогически,

1 вечная истина (*лат.*).

– на другие вещи и понимает их существование как дыхание, по аналогии с человеком. Вскоре первоначальное значение слова утрачивается: остается только то, что человек представляет себе всякое существование вещей по аналогии со своим существованием, то есть антропоморфно и уж во всяком случае путем нелогического переноса. Даже для человека, значит совершенно независимо от этого переноса, положение: «Я дышу, следовательно, существует бытие», совершенно недостаточно, – ведь против этого можно возразить то же, что и против ambulo, ergo sum или ergo est»[1].

12.

Другое понятие, более значительное по своему содержанию, чем понятие сущего, тоже найденное еще Парменидом, хотя не так искусно им использованное, как его учеником Зеноном, – есть понятие бесконечного. Не может существовать ничего бесконечного, ибо тогда получилось бы противоречивое понятие законченной бесконечности. Но так как наша действительность, наш видимый мир повсюду носит характер законченной бесконечности, то по самому своему существу он является логическим противоречием, обманом, ложью, видимостью. Зенон пользовался методом косвенного доказательства: он говорил, например: «Не может быть движения от одного места к другому, ибо если бы таковое было, в нем была бы законченная бесконечность, а это невозможно». Ахилл не может догнать черепахи, дав ей шаг вперед; ибо для того, чтобы только достигнуть места, с которого поползла черепаха, ему надо было бы пробежать бесчисленные, бесконечно многие пространства, именно – сначала половину этого расстояния, затем его четверть, затем восьмую часть, шестнадцатую часть и так далее, in infinitum[2]. Если же он на самом деле догоняет черепаху, то это не логическое явление и, следовательно, не истина и не действительность, не настоящее бытие, а обман. Ибо никогда не возможно окончить бес-

---

1 прогуливаюсь, следовательно, существую <или> существует (*лат.*).

2 в бесконечность (*лат.*).

конечное. Другой пример, общепонятно поясняющий это учение, – летящая и, несмотря на это, покоящаяся стрела. В каждое мгновение своего полета она имеет определенное положение: в этом положении она покоится. Будет ли сумма бесконечных положений покоя тождественна с движением? Будет ли покой, повторенный бесконечно, движением, своей прямой противоположностью? Бесконечное здесь служит точно жидкость для растворения действительности. Если же понятия незыблемы, вечны и существуют на самом деле – а для Парменида бытие и мышление совпадают, – если, таким образом, бесконечное никогда не может быть закончено, если покой не может стать движением, то ясно, что стрела на самом деле не летела; она не была пущена и не вышла из состояния покоя, не прошло ни одной минуты времени. Иными словами: в этой так называемой и все же мнимой действительности нет ни времени, ни пространства, ни движения. Наконец, и сама стрела – одна иллюзия, ибо она происходит из множественности, из порожденной чувствами фантасмагории не-единого. Допустим, что стрела имеет бытие: тогда она была бы неподвижной, была бы вне времени, была бы непроисшедшей, вечной – невозможное представление! Допустим, что движение существовало бы на самом деле: тогда бы не было покоя, не было бы положения для стрелы, то есть не было бы пространства – невозможное представление! Допустим, что и время существует на самом деле: тогда оно не могло бы быть бесконечно делимым; время, в течение которого летит стрела, должно было бы состоять из ограниченного количества моментов, каждый момент должен быть неделимым атомом – невозможное представление! Все наши представления приводят нас к противоречиям, лишь только мы принимаем за veritas aeterna их содержание, эмпирически данное, почерпнутое из этого видимого нами мира. Если есть абсолютное движение, то нет пространства; если есть абсолютное пространство, то нет движения; если есть абсолютное бытие, то нет множественности. Казалось, должно было быть очевидным, как мало такие понятия касаются сущности вещей или распутывают узел действительности; между тем Парменид и Зенон настаивают на истинности и абсолютности понятий и отвергают весь видимый мир как про-

тивоположность истинным и абсолютным понятиям, как объективацию нелогичности и противоречивости. Во всех своих доказательствах они исходят из совершенно недоказуемого, даже невероятного предположения, будто в нашей способности образовать понятие мы обладаем решительно высшим критерием бытия и небытия, то есть объективной реальности и ее противоположности: эти понятия не должны проверяться и корректироваться действительностью – хотя фактически они выведены из нее, – но, наоборот, должны быть мерою действительности и, в случае противоречия ее с логикой, должны даже осудить действительность. Для того чтобы признать за ними эти судейские полномочия, Парменид должен был приписать им то бытие, которое он единственно и считал бытием: мышление и тот самый непроисшедший, совершенный шар сущего уже не считались больше двумя различными родами бытия, так как не могло быть двойственности бытия. Таким образом, стало необходимо безумно смелое утверждение, что мышление и бытие тождественны, – и никакая форма наглядности, никакое подобие, никакой символ не могли тут прийти ему на подмогу; утверждение было совершенно недоступным для представления, но оно было необходимо, – именно в этой своей неспособности быть наглядным оно праздновало свой высший триумф над миром и над требованиями чувств. Мышление и бугристый шар бытия, мертво-массивный и косно-неподвижный, по приказанию Парменида и к ужасу всякой фантазии совпали и стали одним. Пусть эта тождественность противоречит чувствам! Именно в этом порука, что она не заимствована из области чувств.

13.

Кстати, против Парменида можно было бы привести два сильных аргумента ad hominem, или ex concessis[1], которые хотя еще и не дали бы истины, но все же доказали бы ложность этого абсолютного разделения мира чувств и понятий и тождественности бытия и мышления. Во-первых, если

---

1 к человеку, <или> на основании допущения (*лат.*).

мышление разума в понятиях реально, то и множественность и движение должны быть реальны, ибо разумное мышление подвижно, а именно оно движется от понятия к понятию, следовательно, внутри множества реальностей. Против этого нет возражений: совершенно невозможно изображать мышление как косное пребывание на одном месте, как вечно неподвижное мышление единством самого себя. Во-вторых, если через восприятие чувств мы получаем лишь обман и видимость, на самом же деле существует лишь тождество бытия и мышления, что же такое тогда сами наши чувства? Конечно – тоже лишь видимость, так как они не совпадают с мышлением, а их продукт, чувственный мир, не совпадает с бытием. Но если чувства – видимость, для кого же они видимость? Как они, не существуя, могут еще и вводить в заблуждение? Не-сущее ведь не может даже обманывать. Таким образом, вопрос, откуда взялись заблуждение и видимость, остается загадкой и даже противоречием. Мы называем эти возражения argumenta ad hominem – возражение о подвижности разума и возражение о происхождении видимости. Из первого следует реальность движения и множественности, из второго – невозможность видимости, о которой говорит Парменид; при условии, конечно, что главное учение Парменида – о бытии – можно считать обоснованным.

Однако это главное учение гласит лишь, что только сущее имеет бытие, не-сущего же нет. И если таким бытием является движение, то и о нем можно сказать то же, что и о сущем вообще и в частности: оно не произошло, оно вечно, нерушимо, не растет и не убывает. Если же удалить из этого мира видимость – при помощи вопроса об ее происхождении, – если защитить от парменидовского отрицания всю эту арену так называемого становления и изменчивости, наше многообразное, беспокойное, пестрое и богатое существование, то нужно характеризовать этот мир постоянных перемен как сумму таких истинно сущих, вечно пребывающих вместе сущностей; об изменении в строгом смысле, о становлении, естественно, и при этом не может быть и речи. Но теперь множественность имеет истинное бытие, все качества имеют истинное бытие, а с ними и движение, и о каждом моменте этого мира – если даже они разделены

тысячелетиями – можно было бы сказать: все видимые в нем истинные сущности существуют в нем одновременно, неизменяемы, неуменьшаемы, без прибавления и убавления. Тысячелетием позже они будут все теми же, ничто не изменилось. Если же мир не всегда выглядит одинаково, то это не иллюзия, не видимость, а следствие вечного движения. Истинно сущее движется то так, то иначе, то вместе, то отдельно, то вверх, то вниз, то по порядку, то вперемешку.

14.

С этим представлением мы уже сделали шаг в область учения *Анаксагора*. Он первый в полную силу выставил против Парменида оба возражения – о подвижности мышления и о происхождении видимости: но в основной части своего учения Парменид поработил его так же, как и всех более поздних философов. Все они отрицают возможность становления и исчезновения, как себе их представляет народное чутье и как их с более глубокой степенью осознания, но все еще неосознанно, допускали Анаксимандр и Гераклит. Отныне считалось бессмысленным это мифологическое возникновение из ничего, исчезновение в ничем, произвольное превращение ничего в нечто, этот взаимообмен, это снимание и надевание качеств: но точно так же и на тех же основаниях отвергалось и возникновение многого из единого, разнообразных качеств из одного первобытного качества, короче, возможность выводить происхождение всего мира из одного первобытного вещества, как это делали Фалес и Гераклит. Напротив, теперь была выставлена новая проблема – перенести на видимый мир учение о непроисшедшем и неисчезающем бытии, не скрываясь за теорией видимости и обмана наших чувств. Но если эмпирический мир не видимость, если происхождение вещей нельзя выводить ни из ничего, ни из чего-либо одного, то эти вещи сами должны обладать истинным бытием, их вещество и содержание должны быть безусловно реальными и всякое изменение может происходить лишь в области формы, т.е. положения, порядка, группировки, смешения и размежевания этих вечных одновременно пребывающих

сущностей. Здесь происходит то же, что и при игре в кости: кости все время одни и те же, но, падая то так, то иначе, они имеют для нас различное значение. Все прежние теории восходили к первоэлементу, как к лону и причине становления, – будь то вода, воздух, огонь или «неопределенное» Анаксимандра. Наоборот, Анаксагор утверждает, что из равного никогда не может выйти неравное и что из единого сущего нельзя объяснить изменения. Если даже представить себе, что это вещество разрежается или густеет, все же нельзя этим объяснить основной проблемы: множественности качеств. Но если фактически мир полон различных качеств, то эти качества – если они не видимость – должны иметь бытие, то есть быть вечными, непроисшедшими, непреходящими и всегда одновременно существующими. Однако видимостью они быть не могут, так как вопрос о происхождении видимости остается без ответа и даже в самом себе нарождает свое отрицание. Прежние исследователи хотели упростить проблему становления, признавая одну субстанцию, которая носит в себе зародыши всякого становления; теперь же говорится: существует много субстанций, но никогда их не было и не будет ни больше, ни меньше, никогда не возникнут новые. Только движение постоянно выбрасывает их, как кости, все в новых комбинациях; а то, что движение истинно, а не иллюзорно, это доказал Анаксагор вопреки Пармениду из неоспоримой последовательности наших представлений в мышлении. Мы ведь самым непосредственным образом можем увидеть истинность движения и последовательности в том, что мы мыслим и имеем представления. Таким образом отвергается косное, покоящееся, мертвое, единое бытие Парменида; есть много сущностей, и все эти сущности (экзистенции, субстанции) находятся в движении. Изменение есть движение, но откуда берется движение? Быть может, это движение не затрагивает самой сущности этих многих независимых изолированных субстанций, и не *должно* ли оно, исходя из строгого понятия сущего, быть им как таковым чуждо? Или оно все-таки присуще самим вещам? Нам предстоит сделать важный выбор: в зависимости от него мы станем на путь или Анаксагора, или Эмпедокла, или Демокрита. Должен быть поставлен нелегкий вопрос: если есть множество субстан-

ций, и они находятся в движении, то что ими движет? Движут ли они друг друга? Движет ли ими, к примеру, лишь сила тяготения? Или в самих вещах действуют магические силы притяжения и отталкивания? Или же причина движения лежит вне этих многих реальных субстанций? Или, ставя вопрос более строго: если две вещи выказывают взаимосвязь, взаимное изменение положений, лежит ли причина этого в них самих? И следует ли объяснять это механически или магически? Или, если это здесь не подходит, нет ли чего-то третьего, что ими движет? Трудная задача: ибо Парменид, пожалуй, даже принимая существование многих субстанций, все же, наперекор Анаксагору, мог бы доказать невозможность движения. А именно, он мог бы сказать: возьмите две сущности, каждую с совершенно различным, самостоятельным и безусловным бытием, – а таковы субстанции Анаксагора, – именно поэтому они никогда не могут сталкиваться, притягиваться, двигаться, между ними нет никакой причинности, никакого моста, они не касаются одна другой, не мешают одна другой, им нет дела друг до друга. Тогда толчок является таким же необъяснимым, как и магическое притяжение; то, что чуждо чему-либо, не может иметь на него никакого действия, следовательно, не может ни приводить его в движение, ни само быть им движимым. Парменид добавил бы еще: единственный выход, который еще остается, – это приписать движение самим вещам: но тогда все, что вам представляется движением, есть лишь иллюзия, а не истинное движение, ибо единственное движение, которое было бы еще допустимо для этих безусловно самостоятельных субстанций, было бы движением их самих по себе, без всякого воздействия. Вы, однако, именно для того допускаете движение, чтобы объяснить эти воздействия перемен, перемещений в пространстве, изменений, короче – причинность и отношение вещей друг к другу. Но именно эти воздействия не объяснены и остались такими же проблематичными, как раньше; а раз это так, то непонятно, для чего необходимо было принять движение, если оно не дает того, чего от него требуется. Итак, движение не подходит сущности вещей и вечно чуждо им.

Но противники элейского неподвижного единства, введенные в соблазн предрассудком, происходящим из вос-

приятия наших чувств, решили не обращать внимания на такую аргументацию. Ведь кажется таким неопровержимым, что каждое истинное сущее есть тело, занимающее некоторое пространство – ком материи, большой или маленький, но во всяком случае пространственно ограниченный: так, что на одном и том же месте не могут поместиться два или более таких кома. Рассуждая так, Анаксагор, а позднее Демокрит приняли, что эти комья материи должны сталкиваться, если они в движении приблизятся друг к другу, что они заспорят из-за места и что именно этот спор, эта война и приводит ко всем изменениям. Другими словами, эти изолированные, совершенно различные и вечно неизменяемые субстанции все же не были совершенно различными, но кроме специфических, особенных качеств имели еще один общий субстрат – они были кусками материи, наполняющей пространство. Поскольку они составлены из материи, они одинаковы и могут поэтому действовать друг на друга, то есть сталкиваться. Вообще всякое изменение зависит вовсе не от разнородности этих субстанций, а наоборот, от их сходства. Здесь в самой основе предположений Анаксагора скрыта логическая ошибка: ибо истинно сущее само по себе должно быть полностью безусловным и единым, и ничто не может считаться его причиной, между тем как все субстанции Анаксагора имеют все же нечто, обусловливающее их, – материю, и уже предполагают ее существование: например, субстанция «красного» для Анаксагора не только была красною сама по себе, но, кроме того, по умолчанию, была частью лишенной качеств материи. Только в соединении с ней «красное само по себе» воздействует на другие субстанции, – не красностью, а тем, что не красно, не окрашено и вообще не имеет определенных качеств. Если взять красное лишь строго как красное, как собственно субстанцию, без того безразличного субстрата, то Анаксагор, вероятно, не решился бы говорить о воздействии красного на другие субстанции, да еще, чего доброго, с указанием, что «красное само по себе» передает дальше движение, полученное им от «мясистого самого по себе» посредством толчка. Тогда было бы ясно, что такое истинно сущее никогда не сможет двигаться.

15.

Надо взглянуть на противников элеатов для того, чтобы оценить чрезвычайные преимущества предположения Парменида. Какие затруднения – которых избежал Парменид – ожидают Анаксагора и всех, кто верит во множественность субстанций, когда они встречаются с вопросом: «Сколько субстанций?»! Анаксагор сделал прыжок и, закрыв глаза, сказал: «Бесконечно много». Этим он по меньшей мере избавился от невероятно трудного доказывания определенного количества элементарных веществ. Так как эти бесконечно многие вещества должны были бы существовать вечно без прибавления и без изменений, то, предполагая их, допускали противоречие замкнутой бесконечности, которую можно помыслить как завершенную. Короче, множественность, движение, бесконечность, обращенные в бегство удивительным парменидовым положением единого бытия, вернулись из изгнания и бросали в противников Парменида свои стрелы, нанося им раны, от которых нет исцеления. Очевидно, его противники не сознавали ужасной силы элейских мыслей: «Не может быть времени, движения, пространства, ибо все это мы можем представлять себе только бесконечным, а именно бесконечно большим и бесконечно делимым; но все бесконечное не имеет бытия, не существует», в чем не сомневается никто, кто понимает смысл слова «бытие» и кто считает невозможным существование чеголибо противоречивого, например завершенной бесконечности. Но если именно действительность показывает нам все в форме законченной бесконечности, то бросается в глаза, что она противоречит сама себе и, следовательно, не имеет никакой истинной реальности. Если противники элеатов хотели бы возразить им: но и в вашем мышлении есть последовательность, значит, и оно не реально и ничего не может доказывать, – то Парменид, может быть, ответил бы так же, как ответил Кант в подобном случае и на подобный вопрос: «Конечно, я могу сказать, что мои представления следуют одно за другим, но это значит только одно: мы сознаем их лишь во временной последовательности, т.е. по форме нашего внутреннего чувства. Отсюда не следует, что время – нечто само по себе, не следует также,

что оно объективно присущее вещам определение». Таким образом, следовало бы различать чистое мышление, которое происходило бы вне времени, подобно Парменидову бытию, – и сознание этого мышления; последнее же переносит уже мышление в сферу видимости – последовательности, множественности и движения. Очень вероятно, что Парменид воспользовался бы таким соображением: впрочем, тогда можно было бы возразить ему так же, как А. Шпир («Мышление и действительность», с. 264) возразил Канту: «Но, во-первых, ясно, что я не могу знать ничего о последовательности как таковой, если я не воспринимаю одновременно моим сознанием ее отдельных частей, следующих одна за другой. Таким образом, само представление последовательности вовсе не последовательно и, значит, совершенно отлично от последовательности наших представлений. Во-вторых, предположение Канта приводит к таким очевидным абсурдам, что удивительно, как он мог не заметить их. Цезарь и Сократ, согласно этому положению, не умерли на самом деле, они живут теперь так же, как и две тысячи лет тому назад; только кажется, что они умерли, благодаря устройству моего «внутреннего чувства». Будущие люди живут уже теперь, и если они теперь еще не проявляют себя, как живые, то и в этом виновато также устройство моего «внутреннего чувства». Здесь следует прежде всего спросить: каким образом начало и конец сознательной жизни со всеми ее внутренними и внешними чувствами могут существовать лишь в представлении нашего внутреннего чувства? В том-то и дело, что ни в каком случае нельзя отвергать действительность изменения. Если ее выкинуть за окно, она проберется обратно через замочную скважину. Пусть говорят: «Мне только кажется, что состояния и представления изменяются», но уже и сама эта кажимость есть нечто объективно наличествующее, и в ней последовательность, без сомнения, имеет объективную реальность, в ней одно действительно следует за другим. Кроме того, надо заметить, что вся критика разума может иметь основание и быть справедливою лишь при условии, что наши представления кажутся нам именно такими, каковы они на самом деле. Ибо если бы и представления казались нам иными, чем каковы они действительно есть, то и относительно

их нельзя было бы высказать никакого достоверного утверждения, а следовательно, нельзя было бы построить никакой теории познания и никакого «трансцендентального исследования», имеющего объективную достоверность. Теперь же нет никакого сомнения в том, что наши представления кажутся нам самим последовательными».

Рассмотрение этой несомненной последовательности и движения привело Анаксагора к одной замечательной гипотезе. Очевидно, что представления движутся сами, не подвергаются никаким толчкам и не имеют вне себя никакой причины своего движения. Таким образом, есть нечто, говорил он себе, что носит в себе причину и начало движения; затем он заметил, что это представление движет не только само себя, но и нечто совершенно отличное – тело. Таким образом он открывает, путем самого непосредственного наблюдения, действие представлений на протяженную материю, которая познается нами как их движение. Для него это было фактом; лишь попутно ему показалось заманчивым еще и объяснить этот факт. Во всяком случае у него была руководящая схема для объяснения движения в мире, которое мыслилось им либо движением истинных, изолированных сущностей органом представления – Nûs, либо движением при посредстве того, что уже приведено в движение. Он, очевидно, не заметил того, что последний род движения – механический перенос движений и толчков, если его в принципе допускать, тоже заключает в себе проблему: обыденность и повседневность воздействий, оказываемых посредством толчка, вероятно, затемнили ему их загадочность. Зато он чувствовал проблематичность и противоречивость самой природы действия представлений на существующие сами по себе субстанции и потому старался свести и это действие к механическому столкновению, казавшемуся ему ясным. Nûs – тоже такая существующая сама по себе субстанция; он характеризовал его как нежную и легкую материю со специфическим свойством мышления. При таком характере Nûs'а, конечно, и воздействие этой материи на другие должно было быть таким же, как воздействие всякой другой субстанции на третью, – то есть механическим, движущим посредством натиска и толчка. Как бы то ни было, а он получил теперь субстанцию,

которая движется сама и движет все другое, движение которой не происходит извне и не зависит ни от кого: при этом казалось почти безразличным, как следует представлять себе это самодвижение – к примеру, наподобие движения взад и вперед нежных и крохотных шариков ртути. Среди всех вопросов, относящихся к движению, нет более трудного, чем вопрос о его начале. Если считать все остальные движения лишь следствиями и действиями, то все же должно быть объяснено первоначальное движение; во всяком случае у механических движений первое звено цепи не должно быть механическим движением, ибо это значило бы вернуться к невозможному понятию causa sui. Равным образом нельзя приписывать вечным безусловным вещам собственного движения, изначально присущего им как основное свойство. Ибо движение нельзя представить себе без направления откуда-нибудь и куда-нибудь, лишь как отношение и условие; а вещь перестает быть безусловною и существующей сама по себе, если уже по своей природе она необходимо имеет отношение к чему-то существующему вне ее. В этом затруднении Анаксагор надеялся найти помощь и спасение в самодвижущемся и независимом Nûs'е: сущность же его достаточно темна и скрыта, чтобы не дать нам заметить, что, принимая его, мы в сущности приходим к запрещенной causa sui. Для эмпирического мышления даже совершенно ясно, что представление есть не causa sui, а деятельность мозга; ему кажется удивительной несообразностью отделять «дух», производное мозга, от его causa и воображать еще, что он после этого отделения существует. А между тем так поступал Анаксагор; он позабыл о мозге, о его удивительной искусности, о нежности и прихотливости его каналов и извилин и провозгласил: «Дух сам по себе». У этого «духа самого по себе» была прихоть – единственная из субстанций, имевшая прихоть – божественное познание! Он мог в определенный момент заняться движением вещей вне его, бесконечные же несметные годы заниматься лишь самим собою, – короче, Анаксагор мог допустить первый момент движения в незапамятной древности, считая его зародышем так называемого становления, то есть всякого изменения, а именно всякого столкновения и перемещения вечных субстанций и их частиц.

Если дух и вечен, все же он ни в коем случае не принужден мучить себя испокон веков движением ядер материи: во всяком случае был такой период состояния материи – неважно, сколь долго он длился, – когда Nûs еще не воздействовал на нее, когда она была еще неподвижна. Это – период Анаксагорова хаоса.

16.

Концепция анаксагорова хаоса вовсе не является ясной с первого раза: для того, чтобы понять ее, надо прежде уяснить себе то представление, которое наш философ составил себе о так называемом становлении. Ибо само по себе состояние всех разнообразных элементов, предшествующее движению, еще не обязательно сводится к абсолютному смешению «семян всех вещей», как гласит об этом выражение Анаксагора, – смешению, которое он сам представлял себе полнейшим, вплоть до мельчайших частиц, взаимопроникновением; как будто все элементы были истолчены в ступе, превращены в пыль и рассеяны теперь в хаосе, как в кратере, соприкасаясь один с другим. Можно сказать, что в этой концепции хаоса нет ничего самоочевидного и необходимого, – скорее уж можно допустить любую случайную комбинацию всех этих сущностей, но не их бесконечное измельчение. Да и не нужно такой перемешанности этих сущностей, не говоря уже о такой тотальной перемешанности, вполне хватило бы и беспорядочного сосуществования. Как же Анаксагор дошел до этого сложного и трудного представления? Как уже было сказано, вникнув в эмпирически данное становление. Сперва из своего опыта он почерпнул в высшей степени удивительное положение о становлении, а уже как вывод из этого положения воспоследовало учение о хаосе.

Изучение того, как происходит в природе возникновение, а не оглядка на какую-либо из прежних систем, внушило Анаксагору убеждение, что *все происходит из всего:* это было убеждением естествоиспытателя, основанным на очень разносторонней, но в сущности, конечно, очень скудной индукции. Он доказывал это так: если даже противополож-

ность может возникнуть из противоположности, например черное из белого, то все возможно; это случается, например, при превращении белого снега в черную воду. Питание тела он объяснял тем, что в питательных веществах незаметно находятся небольшие составные части тела, крови или костей, которые при питании выделяются и смешиваются с однородными им веществами тела. Но если все может произойти из всего, твердое из жидкого, жесткое из мягкого, черное из белого, человеческое тело из хлеба, то все должно содержаться во всем. Имена вещей выражают только перевес одной субстанции над другими, входящими в эту вещь в небольших, часто незаметных количествах. В золоте – то есть в том, что люди a potiore[1] обозначают этим именем, – должны заключаться также серебро, снег, хлеб и мясо, но в совсем незначительных долях, целое же получает название сообразно с тем, что перевешивает, то есть с субстанцией золота.

Но как же возможно, чтобы одна субстанция получила перевес и наполнила вещь в большем количестве, чем другие субстанции? Наблюдение показывает, что этот перевес получается повсюду лишь благодаря движению, что этот перевес есть результат того процесса, который мы вообще называем становлением; наоборот, то, что все находится во всем, не есть результат какого-нибудь процесса, но само является необходимым условием всякого становления и всякой подвижности и, стало быть, предшествует всякому становлению. Другими словами: эмпирия учит, что подобное постоянно приближается к подобному, например, посредством питания; следовательно, первоначально оно было не соединено с ним, а существовало отдельно. Наоборот, на наших глазах подобное всегда выходит из чего-то неподобного ему (напр., при питании частицы нашего тела получаются из хлеба); таким образом, смешение различных субстанций есть древнейшая форма устройства вещей, по времени предшествующая всякому становлению и движению. Если же, таким образом, всякое так называемое становление есть выделение, предполагающее предшествующее смешение, то можно только спросить, какую степень

---

1 по преимуществу *(лат.)*.

первоначально имело это смешение, этот всеобщий беспорядок. Хотя процесс движения подобного к подобному – становление – продолжается уже очень долгое время, все же еще и теперь можно видеть, как во всех вещах заключены остатки и семена всех других вещей, которые ждут выделения, и как только местами получился определенный перевес. Первоначальное смешение должно было быть полнейшим, дойти до смешения бесконечно малых частиц, так как выход элементов из состояния смешения требует бесконечно большого промежутка времени. При этом строго придерживаются мысли, что все, что обладает сущностным бытием, может делиться до бесконечности, не утрачивая при этом своих специфических качеств.

Согласно этим предположениям Анаксагора, первоначальное существование мира подобно массе, состоящей из пылинок, из бесконечно маленьких точек, каждая из которых совершенно проста и обладает лишь одним специфическим качеством, причем, однако, каждое специфическое качество представлено в бесконечно многих отдельных точках. Эти точки Аристотель назвал гомеомериями, принимая во внимание то, что они – подобные друг другу части однородного целого. Все же мы очень заблуждались бы, если бы отождествили это первобытное беспорядочное смешение таких точек, таких «семян вещей» с первобытным единым веществом Анаксимандра, ибо его вещество, «неопределенное», есть совершенно единая и однородная масса, хаос же Анаксагора – смешение различных веществ. Правда, можно сказать об этом соединении веществ то же, что о «неопределенном» Анаксимандра, как это делает Аристотель: оно не могло быть ни белым, ни серым, ни черным, ни вообще какого-либо цвета, оно было безвкусно, не имело запаха и в целом не определялось ни количественно, ни качественно: в этом – сходство Анаксимандрова «неопределенного» и Анаксагоровой изначальной смеси. Несмотря, однако, на это отрицательное подобие, в положительных свойствах они различны тем, что одно составное, другое же – единое. Анаксагор, благодаря допущению своего хаоса, имел, по крайней мере, то преимущество перед Анаксимандром, что избег необходимости выводить многое из единого, становящееся из сущего.

Конечно, он должен был допустить одно исключение в своем учении о всеобщем смешении семян: Nûs никогда не входил, так же как и теперь не входит, в состав ни одной вещи. Ибо если бы он был смешан хоть с одним из сущих, то он должен был бы тогда в бесконечных разделениях обитать во всех вещах. Это исключение очень рискованно с точки зрения логики, особенно же в свете описанной раньше материальной природе Nûs'a; оно имеет в себе что-то мифологическое и кажется нам произвольным, но после предпосылок Анаксагора было строгой необходимостью. Дух, хотя и делимый до бесконечности, как и всякая другая материя (но не посредством других веществ, а только сам по себе), и способный становиться то большим, то малым, имеет от века равную и однородную массу: и то, что теперь во всем свете (у животных, растений, людей) является духом, существовало ни в большем, ни в меньшем количестве, хотя, может быть, в других сочетаниях, уже целые тысячелетия. Но где бы он ни имел какое-нибудь отношение к другой субстанции, он не смешивался с ней, но охватывал ее по произволу, двигал и толкал ее, куда хотел, словом, господствовал над ней. Он, единственный, в ком есть движение, один имеет власть в мире и проявляет ее в том, что движет семенами субстанций. Но куда он движет их? Или возможно представить себе движение без направления, без пути? Так ли уж произволен дух в производимых им толчках? Короче, господствует ли в области движения случай, то есть слепая прихоть? Здесь мы вступаем в святая святых Анаксагоровых представлений.

17.

Что же должно было произойти с этим хаотическим беспорядком первоначального смешения вещей до начала движения, чтобы из него получился, без всякого прибавления новых субстанций и сил, имеющийся перед нами мир с выверенными путями звезд, с вечными законами смен времен года и дня, с его разнообразной красотой и порядком, – короче, чтоб из хаоса получился космос? Это могло быть лишь следствием движения, но движения определенного

и мудро направленного. Это движение – орудие Nûs'a, цель его – окончательное выделение равного, до сих пор еще не достигнутая, потому что беспорядок и смешение были сначала бесконечными. К этой цели можно лишь приближаться путем длительного, необъятного процесса, а не достигнуть ее внезапно – путем мифологического волшебного удара; и если когда-нибудь, в бесконечно далекий от нас момент времени, все однородное соединится вместе, и правещества, не разделенные более, расположатся в чудном порядке, если каждая частица найдет своих друзей и свою родину, если наступит великий мир после этого разделения и расщепления субстанций и не останется уже ничего разделенного и расщепленного, – тогда Nûs вернется снова к своему самодвижению и не будет уже больше носиться разделенным по всему миру то большими, то малыми массами, как дух растений или животных, и наполнять собою материю. Пока задача еще не решена до конца; но самый род движения, созданный Nûs'ом для ее разрешения, обнаруживает удивительную целесообразность, ибо только благодаря ему с каждой минутой задача приближается к решению. Это движение имеет характер концентрически прогрессирующих круговращений: оно началось в какой-нибудь точке хаотического смешения в форме небольшого вращения; постепенно это круговое движение все расширяется и, наконец, охватывает все бытие, повсюду побуждая равное сближаться с равным. Сначала это крутящееся движение сводит вместе все плотное к плотному и тонкое к тонкому, а также и все темное, светлое, влажное и сухое к равным им. Кроме этих общих рубрик есть еще две, обнимающие собою их все: эфир или все, что тепло, светло, тонко, и aêr <(туман)> или все, что темно, холодно, тяжело и устойчиво. Посредством разделения эфирных масс от «аэрических» образуется, как следующее действие этого обегающего все большие круги колеса, нечто подобное водовороту в стоячей воде: тяжелые части устремляются в середину и сталкиваются между собою. Также в хаосе образуется водяной смерч, который гонит наружу все эфирное – тонкое и светлое – и внутрь – все состоящее из облачных, тяжелых, сырых частей. При продолжении этого процесса из собравшейся внутри аэрической массы образуется вода,

из воды – материя земли, из земной массы же – под влиянием ужасных холодов – камни. Некоторые каменные массы вновь захватывает сила вращения, отрывает их от земли и забрасывает в область горячего светлого эфира; там, воспламененные его огнем и вовлеченные во вращение эфира, они начинают сиять, освещая и согревая землю, которая сама по себе темна и холодна; это солнце и звезды. Вся концепция дышит удивительной простотой и смелостью и не имеет ничего общего с той пестрой и заурядной телеологией, которую часто связывают с именем Анаксагора. Сила и гордость этой концепции в том, что она выводит весь космос становления из движущегося круга, между тем как Парменид считал истинно сущее мертвым, покоящимся шаром. Если этот круг впервые двинут и приведен во вращение силою Nûs'а, то весь порядок, законосообразность и красота мира являются следствием этого первого толчка. Как несправедливо поступают с Анаксагором, упрекая его за сказавшееся в этой концепции мудрое воздержание от телеологии и презрительно говоря о его Nûs'е как о deus ex machina! Напротив, Анаксагор – именно благодаря устранению чудесного вмешательства мифологических и теистических элементов и антропоморфных целей и потребностей – мог бы говорить теми же гордыми словами, как Кант в своей «Естественной истории неба». Разве не высока и не прекрасна мысль, сводящая всю красоту неба и удивительное устройство небесных путей звезд к простому, чисто механическому движению и как бы подвижной математической фигуре, стало быть, не к воле и руке какого-то «бога из машины», а к вибрации, которая, раз начавшись, в своем дальнейшем ходе становится необходимой и определенной и производит действия, которые подобны мудрейшим расчетам самой острой мысли и обдуманнейшей целесообразности, на самом деле не будучи ими. «Я испытываю удовольствие, – говорил Кант, – видеть без помощи произвольных построений, как по вечным законам движения возникает чудное целое, настолько подобное нашей мировой системе, что я не могу удержаться от того, чтобы не считать его ею. Мне кажется, что можно было бы в некотором смысле сказать без дерзости: «Дайте мне материю, я создам из нее мир!»

18.

Даже если предположить, что вывод о первоначальном смешении справедлив, – все же, по-видимому, можно возразить некоторыми соображениями из области механики на этот грандиозный набросок мирового устройства. Ведь если даже дух и возбудит в каком-нибудь месте круговое движение, то все же трудно представить себе продолжение этого движения, особенно потому, что оно должно быть бесконечным и касаться постепенно всех тел. A priori следовало бы продолжать, что давление всей остальной материи должно было остановить это совсем слабое движение, едва лишь оно возникло; чтобы понять, что этого не случилось, следует допустить огромную силу действия Nûs'a, возбудившего внезапно движение – силу, подобную вихрю: каковой вихрь и представил себе Демокрит. И так как этот вихрь должен быть бесконечно сильным, чтобы не остановиться от давящей тяжести всего бесконечного мира, то он должен быть и бесконечно быстрым, ибо сила исходно может проявиться только в быстроте. Напротив, чем шире концентрические круги, тем медленнее становится движение; если же когда-либо движение достигло бы конца бесконечно далеко простирающегося мира, оно уже имело бы бесконечно малую скорость. Наоборот, если мы представляем себе движение бесконечно большим, то есть бесконечно быстрым, каковым оно и должно быть в самом своем начале, то и первоначальный круг его должен быть бесконечно малым; мы получаем, таким образом, в начале движения кружащуюся точку с бесконечно малым содержанием вещества. Но этим совсем нельзя объяснить дальнейшего движения: можно было бы представлять себе даже все точки первоначальной массы кружащимися вокруг своей оси, и все же вся масса могла бы оставаться неподвижной и нераздельной. А если бы, напротив, схваченная и приведенная Nûs'ом в движение материальная точка бесконечно малой величины вращалась не вокруг самой себя, но описывала бы окружность любого диаметра, то этого было бы достаточно для того, чтобы дать толчок другим материальным точкам, двинуть их дальше, заставить их сталкиваться и отскакивать и постепенно возбудить таким образом вокруг себя всеобщую

распрю, первым результатом которой должно явиться разделение эфирных масс от аэрических. Подобно тому, как начало движения – дело произвола Nûs'а, так и характер этого движения тоже обусловлен лишь его прихотью, так как первое движение образует круг, радиус которого произвольно предположен больше простой точки.

19.

Здесь можно было бы, конечно, спросить, откуда пришла Nûs'у эта внезапная мысль выбрать из бесчисленного множества точек одну, толкнуть ее и кружить ее, как в вихре пляски, и почему эта мысль не пришла ему раньше. На это Анаксагор ответил бы: «Он имеет привилегию произвола, он имел право начать когда хотел, он зависит лишь от самого себя, между тем как все иное определено извне. Он не имеет ни обязанностей, ни цели, которую он принужден преследовать; если он однажды начал свою деятельность движения и поставил себе цель, то это была только...» Ответ труден, но Гераклит дополнил бы: *игра*.

Кажется, это решение вопроса всегда было на устах у греков. Анаксагоров дух – художник, а именно великий гений механики и зодчества, создающий с помощью простых средств грандиозные формы и пути и своего рода подвижную архитектуру, но всегда в силу того произвола, который лежит в глубине души художника. Анаксагор как будто указывает на Фидия и, глядя на великое произведение художника, на мир, любуется им, как Парфеноном, и восклицает: «Становление – не нравственный, но лишь художественный феномен». Аристотель рассказывает, что Анаксагор на вопрос, почему для него так ценно существование, ответил: «Для того, чтобы созерцать небо и весь порядок космоса». Он говорил о физических явлениях с таким благоговением и с таким таинственным трепетом, какой мы испытываем теперь, стоя перед античным храмом; его учение стало своего рода богослужением свободомыслящего, оберегая себя словами «odi profanum vulgus et arceo»[1] и осмотрительно

1 ненавижу непросвещенную чернь и гоню прочь (*лат.*).

выбирая себе приверженцев среди высшего и благороднейшего афинского общества. В замкнутой общине афинских последователей Анаксагора народная мифология допускалась лишь как символический язык; все мифы, все боги, все герои были здесь только иероглифами для обозначения сил природы, даже гомеровскому эпосу пришлось быть канонической песнею о правлении Nûs'а и о сражениях и законах природы. То здесь, то там голос из этого возвышенного общества свободомыслящих проникал в народ, и особенно великий – смелый новатор мысли, Еврипид, решался нередко под защитой трагической маски провозглашать слова, проникавшие, как стрелы, в душу толпы, – слова, от которых она освобождалась лишь посредством шутливых карикатур и смешных перетолкований.

Но самый великий последователь Анаксагора – Перикл, самый сильный и достойный человек в мире; и именно о нем приводит Платон свидетельство, что только философия Анаксагора сообщила возвышенный полет его мысли. Когда он, как оратор, стоял перед своим народом, в прекрасном спокойствии и неподвижности мраморного олимпийца, завернутый в свой плащ, не изменяя его драпировки, не изменяя выражения лица, не улыбаясь, со всегда одинаковым сильным тоном голоса, и говорил совсем не так, как говорил Демосфен, а как мог говорить только Перикл – гремел, метал молнии, уничтожал и избавлял, – тогда он был олицетворением в малом виде Анаксагорова космоса, картиною Nûs'а. построившего себе чудный и достойнейший дом, и, так сказать, видимым воплощением строящей, движущей, выделяющей, упорядочивающей, все созерцающей художественно-необусловленной силы духа. Анаксагор сам сказал, что человек уже потому разумнейшее существо и потому должен обладать Nûs'ом в большей мере, чем все другие существа, что у него такие удивительные органы, как руки; его вывод, стало быть, был тот, что Nûs, смотря по величине и массе, в какой он овладевал каким-нибудь материальным телом, создает из его материи орудия, соответствующие степени его количества, – наиболее прекрасные и целесообразные там, где он является в наибольшей полноте. И подобно тому, как самым удивительным и целесообразным делом Nûs'а должно было быть то круговое перво-

начальное движение (так как тогда дух еще был неразделенным и сосредоточенным в себе), так и действие Перикловых речей часто казалось его слушателю Анаксагору отражением этого кругового движения; ибо и здесь он видел прежде всего движущийся со страшной энергией, но упорядоченно, вихрь мыслей, постепенно охватывавший своими концентрическими кругами ближних и дальних и преобразовывавший весь народ, направляя и разделяя его.

Позднейшим философам древности казался удивительным и даже едва простительным тот произвол, с каким Анаксагор распоряжался своим Nûs'ом для объяснения мира; им казалось даже, что он нашел прекрасное орудие, но неверно понял его, и они пытались наверстать то, что было упущено первооткрывателем. Таким образом, они не понимали, какой смысл имело отречение Анаксагора, внушенное ему духом чистейшего естественнонаучного метода, который всегда и прежде всего ставит вопрос, откуда произошло что-либо (causa efficiens)[1], а не для чего оно произошло (causa finalis)[2]. Анаксагор привлекает свой Nûs лишь для решения специального вопроса: «Откуда взялось движение и откуда взялась его регулярность?» Платон же упрекает его, говоря, что он должен был бы доказать – но не сделал этого, – что каждой вещи лучше, прекраснее и целесообразнее всего находиться в своем образе и на своем месте. Но Анаксагор никогда не решился бы утверждать этого ни для одного случая; для него видимый мир не был лучшим из всех мыслимых, ибо он видел, как каждая вещь возникает из каждой, и находил, что разделение субстанций Nûs'ом еще не закончилось ни в наполненном мировом пространстве, ни в отдельных существах. Для его познавания было достаточно найти движение, которое в своем простом развитии могло создать из беспорядочного хаоса видимый порядок, и он остерегался ставить вопрос, чего ради происходит движение, – вопрос о разумной цели движения. Ведь если Nûs должен был посредством этого движения выполнить цель, обусловленную самым его существом, то он уже не был свободен в своем желании начать движение или не начать его;

---

1 действующая (побудительная) причина (*лат.*).

2 целевая причина (*лат.*).

так как он вечен, он уже от вечности был бы определен этой целью, и тогда не было бы времени, в течение которого не происходило бы движения, логически было бы невозможно принять какой-нибудь момент за момент начала движения: а это сделало бы тоже логически невозможным и представление об изначальном хаосе – фундаменте всего Анаксагорова понимания мира. Для того чтобы избежать подобных трудностей, созданных телеологией, Анаксагор всегда должен был строжайшим образом настаивать на том, что дух имеет свободу произвола; все его действия, а с ними и то перводвижение – акты «свободной воли», между тем как, напротив, все остальное в мире образуется строго обусловленно, а именно механически обусловленно согласно тому прамгновению. Эту абсолютно свободную волю можно мыслить только бесцельной, примерно как детскую игру или побуждение художника к творческой игре. Ошибаются люди, приписывающие Анаксагору обычное заблуждение телеологов, которые, будучи поражены чрезвычайной целесообразностью, согласованностью частей с целым, особенно в органическом мире, полагают, что то, что существует для интеллекта, интеллектом же и порождено, и что то, что он осуществляет только руководствуясь понятием цели, должно было и от природы осуществляться только благодаря размышлению и понятию цели (Шопенгауэр. «Мир как воля и представление», т. 2, [глава 26]). Наоборот, рассуждая в манере Анаксагора, порядок и целесообразность вещей являются лишь прямым результатом слепо механического движения; и только для того, чтобы дать возможность произойти этому движению, чтобы наконец выйти из мертвенного покоя хаоса, Анаксагор ввел способный к произволу и зависящий только от себя Nûs. В нем для Анаксагора было ценно именно умение действовать на авось, необусловленно, недетерминированно ни причинами, ни целями.

Комментарии

Список сокращений

Произведения

БОУ – «О будущем наших образовательных учреждений».

ВН – «Веселая наука».

ГМД – «Греческая музыкальная драма».

ИЛ – «Об истине и лжи во вненравственном смысле».

РВБ – «Несвоевременные размышления: Рихард Вагнер в Байройте».

ДШ – «Несвоевременные размышления: Давид Штраус в роли исповедника и писателя».

ПВИ – «Несвоевременные размышления: О пользе и вреде истории для жизни».

ПП – «Пять предисловий к пяти ненаписанных книгам».

РТ – «Рождение трагедии, или эллинство и пессимизм».

СВ – «Случай “Вагнер”».

СГТ – «Сократ и греческая трагедия».

СТ – «Сократ и трагедия».

ТГЗ – «Так говорил Заратустра».

УЗ – «Утренняя заря».

ФТЭ – «Философия в трагическую эпоху греков».

ЧСЧ – «Человеческое, слишком человеческое».

ЧСЧ (СЕТ) – приложение к ЧСЧ «Странник и его тень».

ЧСЧ (СМИ) – приложение к ЧСЧ «Смешанные мнения и изречения».

Издания

GA – Großoktav-Ausgabe (= Fr. Nietzsche, Werke, 19 Bände u. 1 Register-Band, Leipzig: Naumann/Kröner, 1894 ff.).

GAK – Großoktav-Ausgabe, под ред. Фритца Кёгеля (1894–1897).

KGB – Nietzsche Briefwechsel: Kritische Gesamtausgabe. Hg. von Giorgio Colli, Mazzino Montinari, Norbert Müller und Renate Pieper. Berlin und New York 1975–2004.

KSA – Nietzsche F. Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bde. Hrsg. v. G. Colli u. M. Montinari. München: Deutscher

Taschenbuch Verlag / Berlin: W. De Gruyter, 1999.

НП – Ф. Ницше. Письма. М., «Культурная революция», 2007. Пер. и сост. И. Эбаноидзе.

ПСС – Ф. Ницше. Полное собрание сочинений в тринадцати томах. М.: «Культурная революция», 2005 –.

Сиглы

Тетради

U I 1 – тетрадь в ¼ листа, 152 стр. (чистовая рукопись *ГМД* и *СТ*; планы и фрагменты). Конец 1870 г. ПСС 7: 6.

U I 2b – тетрадь в ⅛ листа, 234 стр. (наброски к *РТ*; планы и фрагменты). Конец 1870 – апрель 1871 г. ПСС 7: 7.

U I 3 – тетрадь в ⅛ листа, 186 стр. (наброски к *РТ*; планы и фрагменты). Сентябрь 1870 – январь 1871 г. ПСС 7: 5.

U I 4 – тетрадь в ⅛ листа, 236 стр. (наброски к *РТ*, *ФТЭ* и *БОУ*; планы и фрагменты). 1871 г.; лето 1872 – начало 1873 г. ПСС 7: 9. 21.

U I 5 – тетрадь в ¼ листа, 182 стр. (наброски к *РТ*, *БОУ*, *ФТЭ*, *ПП* и *НР* (*ДШ*); планы и фрагменты). Зима 1870/71 – осень 1872 г.; весна 1873 г. ПСС 7: 8. 26.

U I 6 – тетрадь в ⅛ листа, 148 стр. (стихотворения; наброски к *ПП*; планы и фрагменты). Лето 1871 г.; лето 1875 г. ПСС 7: 15. ПСС 8: 8.

U I 7 – тетрадь в ⅛ листа, 136 стр. (чистовая рукопись *ПП*).

U I 8 – тетрадь в ¼ листа, 108 стр. (чистовая рукопись *ФТЭ*).

U II 7 – тетрадь в ⅛ листа, 186 стр. (планы, фрагменты; наброски к изданию *РТ* 1886 г. (Опыт самокритики, § 5); наброски стихотворения). Зима 1872/73 г.; май 1874 г.; осень 1884 г. ПСС 7: 24. 37.

Папки

Mp XII 1 – наброски к *РТ*. Начало – осень 1871 г. ПСС 7: 10. 11. 12. 13.

Mp XII 3 – наброски к *ПП 5*. 21 июля 1872 г. ПСС 7: 20.

Mp XII 4 – наброски к *ФТЭ* и *ИЛ*. Зима 1872/73 г. ПСС 7: 23.

Специальные обозначения, используемые в комментарии

Dm (Druckmanuskript) – рукопись для печати, на основе которой делается первое издание.

He (Handexemplar) – рабочий экземпляр.

Ms (Manuskript) – рукопись.

Rs (Reinschrift) – чистовая рукопись, предшествующая рукописи для печати.

Vs (Vorstufe) – предварительная стадия: заметки, использованные в чистовой рукописи.

КиМ – Д. Колли и М. Монтинари.

КН – книги из библиотеки Ницше.

/ конец строки в рукописи.

[–] нечитаемое слово.

[ ] *в текстах:* замечание издателя.

< > добавление издателя.

[ ] *в черновых вариантах, которые приведены в комментариях:* вычеркнутый Ницше текст.

– – пропущенные слова в рукописи.

– – – незавершенное предложение.

Комментарий к русскому изданию в основном подготовлен А.Г. Жаворонковым на основе издания КиМ и других источников. Сигнатурой *В.Б.* помечены комментарии, написанные В.М. Бакусевым.

Рождение трагедии

Темами своей будущей книги Ницше начал заниматься уже в лейпцигский период, зимой 1868–69 гг. Друг философа Генрих Ромундт в своем письме к нему от 4 мая 1869 года упоминает о разговоре, посвященном нескольким темам: греческому пессимизму, получившему новую жизнь в философии Шопенгауэра, возрождению Софокла в вагнеровской драме будущего и музыке как ключу ко всей философии искусства. Впрочем, в тетрадях Ницше заметки о греческой трагедии появляются лишь осенью 1869 г., во время работы над двумя докладами – *Греческая музыкальная драма* (далее – *ГМД*) и *Сократ и трагедия* (далее – *СТ*), – прочитанными им в Базеле 18 января и 1 февраля 1870 г. Первый доклад посвящен связи поэзии с искусством музыки, роли хора в греческой «музыкальной драме» и происхождению последней из культа Диониса, а во втором речь идет о смерти трагедии от сократизма и «осознанной эстетики» Еврипида. Ключевая для толкования трагедии оппозиция «аполлинийский – дионисийский» появляется у Ницше позднее, в работе *Дионисийское мировоззрение* (далее – *ДМ*), написанной летом 1870 г. и послужившей основой для *Рождения трагического мышления* (не включенной в настоящее издание в связи с тем, что ее текст преимущественно дублирует текст *ДМ*). Таким образом, *ДМ* обозначает собой начало нового этапа мышления Ницше, полностью преодолевающего *ГМД* и, в то же время, сохраняющего и наделяющего новыми функциями тематику *СТ*. Во время пребывания в Лугано летом 1871 г. Ницше еще раз серьезно перерабатывает собранный им материал, пытаясь согласовать свои прежние заметки с двумя новыми идеями (аполлинийское и дионисийское; смерть трагедии от сократизма) и объединить их под заголовком *Происхождение и цель трагедии* (см. тетрадь U I 2). Анализ социальных аспектов греческой культуры приводит к расширению *ДМ*. Сохранившаяся рукопись этого варианта состоит из следующих частей: предисловие к Рихарду Вагнеру, Лугано, 22 февраля 1871 г. (ср. ПСС 7, 11[1]); текст, ставший основой для первых четырех глав *РТ*; фрагмент 10[1] (ср. ПСС 7), посвященный греческому государству и позднее охарактеризованный самим

Ницше как часть расширенной версии *РТ*. Продолжением этой рукописи служит еще одна, чье содержание в точности соответствует позднее опубликованному Ницше сочинению *Сократ и греческая трагедия* (далее – *СГТ*). Немногим позже Ницше меняет начало первой рукописи, убрав фрагмент 10[1] и добавив вместо него будущую шестую главу *РТ*, а также фрагмент 12[1] (ср. ПСС 7). Готовый вариант рукописи, пронумерованный постранично (с 1 по 59 стр.), имел следующий вид: после фрагмента 11[1] шли первые шесть глав *РТ*, затем фрагмент 12[1] (при этом отсутствовала его заключительная часть) и, наконец, *СГТ*. В издании под ред. Ханса Йоахима Метте (Мюнхен, 1933) текст данной рукописи опубликован под заголовком *Сократ и греческая трагедия*, «первоначальная редакция “Рождения трагедии из духа музыки”».
20 апреля 1871 года Ницше отсылает лейпцигскому издателю Вильгельму Энгельману *начало брошюры, которая занимает примерно 90 страниц*, под заголовком *Музыка и трагедия*. Ханс Йоахим Метте ошибочно считает отосланную Ницше рукопись окончательным вариантом *РТ*. Против данной гипотезы говорит то обстоятельство, что Энгельман почти два месяца раздумывал над ответом (это, в свою очередь, побудило Ницше самостоятельно опубликовать рукопись в начале июня под заголовком *Сократ и греческая трагедия*; данную брошюру не следует путать с публикацией под ред. Метте: она составляет вторую ее часть). Использованный в издании Метте заголовок *Сократ и греческая трагедия* Ницше предпослал своему написанному в Лугано предисловию к Вагнеру (фрагмент 11[1]), когда нумеровал страницы своей рукописи. Эта же рукопись была пронумерована заново, когда Ницше перешел к окончательной редакции первых пятнадцати глав *РТ*. В июне 1871 г., когда вышло в свет издание *СГТ*, Н. еще не закончил нумерацию страниц *РТ*, как можно констатировать из текста *СГТ* (см. прим. к нему). Таким образом, 20 апреля Ницше не мог отослать в Лейпциг окончательный вариант рукописи для печати. По всей вероятности, он послал Энгельману текст, соответствующий первым шести главам *РТ*, а также фрагмент 12[1], т.е. первую половину 59-страничной рукописи – правда, без предисловия и старого заглавия, но с позднее вы-

черкнутым и до сих пор различимым новым заглавием: *Музыка и трагедия. Ряд эстетических наблюдений.* Именно этот заголовок Ницше упоминает в своем сопроводительном письме к Энгельману от 20 апреля 1871 г.
Несмотря на то, что Энгельман еще в конце июня 1871 г. выразил готовность напечатать работу Ницше (см. письмо Ромундта к Ницше от 28 июня того же года: KGB II/2, 394), достичь договоренности так и не удалось: Ницше отклонил запоздалое предложение и потребовал вернуть присланную часть рукописи (см. письмо Ницше к Энгельману от 28 июня 1871 г.: KGB II/1, 205). С лета по осень 1871 года предназначенная для печати рукопись *РТ* постепенно приобрела свой окончательный вид. *Рождение трагедии из духа музыки* вышло в свет в начале 1872 года у издателя Вагнера – Эрнста Вильгельма Фрицша. В качестве рукописи для печати второго издания, вышедшего в 1874 г., но появившегося в продаже лишь в 1878 г., Ницше использовал экземпляр первого издания, внеся в него исправления. В 1886 году вышло «новое издание» *РТ*: *Рождение трагедии, или эллинство и пессимизм. Новое издание с опытом самокритики.* Лейпциг: издательство Эрнста Фрицша, 1886. Основной текст Н. оставил без изменений. В то же время к экземплярам ранних изданий (причем не только второго, но и первого издания!) была прикреплена вступительная часть – под заголовком *Опыт самокритики,* – страницы которой были пронумерованы римскими цифрами. *Предисловие к Рихарду Вагнеру* (также с римскими номерами страниц) было, напротив, убрано.

Опыт самокритики. – Ср. ПСС 12, 2[110. 111. 112. 114]. Первоначальная редакция в W I 8, 107–8: *Быть может, теперь я стал бы более осторожно и менее уверенно говорить о такой сложной психологической проблеме, какую являет собой происхождение трагедии у греков. Один из коренных вопросов – отношение греков к боли, степень их чувствительности к ней, а также в том, действительно ли их стремление к красоте выросло из стремления к самообману в видимости, из отвращения к «истине» и «действительности»? Так я полагал в то время; теперь же я нашел бы в этом проявление личного романтизма (который, правда, обрек меня на то, чтобы долгое время находиться под чарами всех великих романтиков прошлого). – Какое значение имеет*

дионисийское исступление у греков? Филологи и друзья античности даже не ощутили эту проблему; я же заключил в ее решении вопрос о возможности понять саму суть греческого. – Если считать, что греки представляли собой самый удавшийся и мощный из всех предшествующих типов человека, – какое отношение к ним имеет пессимизм? Разве это не симптом неудачи? И, если он присутствовал и у греков, не выглядит ли он как признак упадка сил, приближения старости, физиологического разложения? Нет, совершенно напротив: греки, в своем богатстве сил, в преизбытке юношеского здоровья, суть пессимисты: с ростом слабости они становятся оптимистичнее, поверхностнее и все пламеннее жаждут логики и логизации мира. – Проблема: как? неужели именно оптимизм есть симптом чувства слабости? – Именно так я воспринимал Эпикура – как страдающего. [107] *Воля к пессимизму есть признак силы и суровости: люди не боятся признаться себе в ужасном. За пессимизмом кроется смелость, гордость, жажда обрести великого врага. Это была моя новая перспектива. – Жаль, что тогда у меня еще не было смелости создать во всех отношениях собственный язык для таких взглядов и что я стремился выражать предметы шопенгауэровскими формулами, которым не может соответствовать никакое переживание в душе Шопенгауэра: стоит только послушать, как он говорит о греческой трагедии; сколь далеким и фальшивым показался бы такой малодушный моральный редукционизм ученику Диониса. Еще более жаль, что я испортил грандиозную греческую проблему примесью самых современных тем, – что я, связывав свои надежды с самым негреческим из всех возможных направлений искусства, с вагнеровским, начал выдумывать басни о немецкой сущности, будто она была готова открыть себя. За это время я научился беспощадно мыслить об этой «немецкой сущности», а равным образом и об опасности немецкой музыки как первоочередной губительницы нервов, вдвойне опасной для народа, любящего опьянение и почитающего неясность за добродетель, и притом в ее двойном качестве, как опьяняющей и вместе с тем отуманивающей. Где еще есть такая же трясина неясности и болезненной музыки, как у вагнерианцев? К счастью у меня случился час просветления о том, к чему я принадлежу, – тот час, когда Рихард Вагнер заговорил со мной о восторге, который он был способен извлечь из христианского причастия. Позднее он сочинил для этого* [+ + +] *музыку...* [108]

Ср. первый абзац W I 8, 108 (*Воля к пессимизму ... новая перспектива.*) с *ЧСЧ* II, *Предисловие*, 7.

В то время ... послесловие). – W I 8, 97: *В то время как громы сражения при Вёрте проносились над изумленной Европой, я записывал где-то в альпийском уголке мысли этой книги – в сущности не столько для себя, сколько для Рихарда Вагнера, чье подражание грекам и растущее стремление к югу до тех пор никому не причиняли особых хлопот.*

поучиться ... «бояться»? – Намек на вагнеровского Зигфрида.

лучших своего времени. – См. Ф. Шиллер, Лагерь Валленштейна. Пролог.

profanum vulgus. – См. Гораций, Оды, III, 1, 1.

по словам Платона ... благословения? – См. Федр, 244 a.

Шопенгауэр ... перуны. – См. А. Шопенгауэр, Parerga und Paralipomena. Т. 2, 107.

басовые ноты. – Музыкальный термин – то же, что цифрованный бас. Н. имеет в виду идеальный (неслышный) опорный звук гармонии, определяющий ее структуру. Поэтому следует понимать «*подразумеваемый* басо́вый голос». – *В.Б.* Ср. *ЧСЧ* I, 374; *ЧСЧ* II (*СМИ*), 186.

дабы целиком ... решительностью». – См. Гёте, Генеральная исповедь (1804).

Не должен ... к жизни? – Гёте, Фауст, II, 7438–9.

«Разве ... необходимым?» – Н. цитирует самого себя. См. *РТ* 18.

Возвысьте ... с. 87. – *ТГЗ* IV, *О высшем человеке*, 17–20 (здесь Н. дает свою подборку фрагментов).

1. *В сновидениях ... Лукреция.* – См. Лукреций, О природе вещей, 1169–1182. Ср. ПСС 7, 7 [106].

   Ганс Сакс ... в «Мейстерзингерах». – То есть в опере Р. Вагнера «Нюрнбергские мейстерзингеры» (акт 3, сцена 2). – *В.Б.*

   «солнечным». – См. Гёте, Кроткие ксении, III («Если бы глаз не был солнечным, он не смог бы увидеть солнца»). Ср. Плотин, О прекрасном, I.6.9.

   «Мир ... 416. – Здесь и ниже Н. цитирует третье издание этого произведения (1859). Пагинация этого издания идентична изданию Фрауэнштедта (1873/74).

   сакейских празднеств. – По косвенным (греческим: Страбон, Дион Хрисостом) данным, эти празднества справлялись в древнем Вавилоне и примерно соответствовали позднейшим римским сатурналиям. – *В.Б.*

пламенная жизнь. – См. Гёте, Фауст, I, 505–7. Ср. прим. к *РТ* 8.
блудным сыном. – Отсылка к Лк. 15, 11–32.
«наглой модой». – См. Р. Вагнер, Бетховен. Нем. изд.: Leipzig, 1870, 68 ff.; 73, КН.
«Вы ... Творца?». – Ср. Ф. Шиллер, К радости, 33–34.

2. *по выражению ... природе.* – См. Аристотель, Поэтика, 1447 a, 16.
своих сновидений ... с Шекспиром. – Ср. Жан Поль, О сновидении (1798), где спящий также сравнивается с Шекспиром. Подробнее см. Barbara von Reibnitz, Ein Kommentar zu Friedrich Nietzsche, «Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik» (Kap. 1–12). Stuttgart, 1992, 95 f.

3. *улыбалась Елена ... существования.* – Ср. Гете, Фауст, I, 2603 слл.
краткая жизнь Ахилла. – См. Гомер, Одиссея, XI, 489–491.
человеческий род ... листьям. – См. Гомер, Илиада, XXI, 464 сл.
закат эпохи героев. – См. Гесиод, Труды и дни, 156–173.
И для величайшего ... поденщика. – См. Гомер, Одиссея, XI, 489–491.
Шиллер ... «наивное». – См. Ф. Шиллер, О наивной и сентиментальной поэзии (1795). См. также ПСС 7, 7 [126].
Гомер ... отдельная личность. – О личности Гомера см. *Гомер и классическая филология.*

4. *вечного противоречия ... вещей.* – См. Гераклит, fr. 22 B 53 (ed. Diels/Kranz).

5. *Архилоха.* – Архилох (700/680 – ок. 640 г. до н.э.) – древнегреческий сатирический поэт, снискавший славу в первую очередь благодаря своим ямбам.
только эти двое ... греческого будущего. – См. Дион Хрисостом, Tarsica prior, 33, 11 ff. См. также Веллей Патеркул, Римская история, I, 5: «Нельзя найти ни одного поэта, кроме Гомера и Архилоха, которые, создав новый род поэзии, достигли бы в нем совершенства» (пер. А. И. Немировского).
служителя муз. – См. Архилох, fr. 1; fr. 130 (ed. West).
«Ощущение ... идея». – См. письмо Шиллера к Гёте от 18 марта 1796 г.
опьяненного ... Архилоха. – Ср. fr. 120 (ed. West).
Еврипид в «Вакханках». – См. Вакханки, 680–688 (описание спящих менад).
прикасается ... лавра. – Лавр у древних греков являлся традиционным символом посвящения в поэты. См. напр. Гесиод, Теогония, 22–35.

6. *«Волшебный рог мальчика».* – Сборник текстов немецких народных песен от средневековья до 18 в., опубликованный К. Брентано и А. Арнимом (3 т., 1805–1808). – *В.Б.*
в век Аристотеля ... людей. – Ср. Политика, VIII, 5, 1340 a.

7. *трагедия возникла ... хора.* – См. Аристотель, Поэтика, IV, 1449 a. См. также Диоген Лаэртский, О жизни, мнениях и изречениях знаменитых философов, III, 56: «<...> в древней трагедии поначалу вел действие один только хор, потом Феспис ввел одного актера, чтобы дать отдых хору, потом Эсхил – второго, Софокл – третьего, и тогда трагедия достигла своей полноты» (пер. М.Л. Гаспарова).
мысль А.В. Шлегеля. – См. Лекции о драматическом искусстве и литературе (1809), Лекция 5.
Бесконечно более ... поэтическую свободу. – См. Шиллер, О применении хора в трагедии (1803).
в известных ... романах современности. – Н. имеет в виду, в первую очередь, романы Густава Фрейтага. Подробнее см. Barbara von Reibnitz, op. cit., 194 f.
Рихард Вагнер говорит. – См. «Бетховен» (1870).
Восторженность. – Vs: *Если мы попытаемся согласовать с представленными выше принципами искусства утверждение Шиллера о том, что греческая трагедия не только с хронологической, но и с поэтической точки зрения по своему духу высвободилась из хора, – нам придется сначала выдвинуть два тезиса. Драматическое (т.е. мимическое) само по себе не имеет отношения ни к трагическому, ни к комическому. Трагическое и комическое, т.е. две особые формы миросозерцания, содержавшие в себе понятийное следствие первоначально непроизносимых и невыразимых дионисийских переживаний, развились из дионисийского хора. Восторженность...*

8. *уверенность.* – Н. имеет в виду содержание трагедии Еврипида «Алкестида». Речь идет об уверенности Адмета в том, что перед ним именно Алкестида. – *В.Б.*
«вечного ... жизни». – Гёте, Фауст, I, 505–7.

9. *древнее ... кровосмешения.* Ср. Катулл, 90: «Да народится же маг от неслыханной связи любовной // Геллия с матерью; пусть персов изучит волшбу! // Матери с сыном родным породить полагается мага, // Ежели только не лжет их нечестивый закон. // Пусть же будут богам его заклинанья угодны // В час, когда жертвенный тук в пламени таять

начнет» (пер. С. В. Шервинского). См. также Barbara von Reibnitz, op. cit., 236.

«Острие ... природы». – Ср. Царь Эдип, 316–17: «Увы! Как страшно знать, когда от знанья // Нет пользы нам!» (пер. С. В. Шервинского).

Мемноновым колоссам. – Колоссы Мемнона – две огромные статуи Аменхотепа III (фараона 18 династии), находящиеся в некрополе египетского города Фивы в долине Нила. Н. употребляет данное словосочетание в метафорическом смысле.

Вот я ... Подобно мне. – Цитата из стихотворения Гёте «Прометей» (1774), 51–57 (пер. В. В. Левика).

художническая радость становления. – Ср. Гёте, Фауст, I, 785–790.

Еще ... прыжком. – Фауст, I, 3982–3985: Вальпургиева ночь. Полухорие ведьм (пер. В. М. Бакусева). У Гёте «одним» выделено курсивом.

титан ... Землю. – Именно так у Н., учитывавшего, по-видимому, те варианты мифа, где Атлант «надзирает» за столпами, поддерживающими небо (Одиссея, I, 53 сл.), но опирающимися на землю. У Эсхила (см. Прометей прикованный, 351 слл.) Атлант поддерживает своими плечами один столп, на котором держится небо. – *В.Б.*

Таков ... миром! – См. Гёте, Фауст, I, 409.

10. *кто утверждал ... трагедии.* – См. А. Шопенгауэр, Мир как воля и представление, 1, 380 (кн. 4, § 58). Ср. *РВБ* 3.

а то, что он ... символического явления. – Rs: *напоминая этим Диониса из аристоф<ановой> комедии. Скорее трагические маски в то же время содержат в себе нечто, характеризующее их как явления Аполлона. Таким образом, согласно терминологии Платона, трагическая маска – это отражение двух идей; отсюда перед нами возникает проблема: как то, что является нам, может одновременно служить отражением двум идеям и почему оно находится посередине между эмпирической действительностью и действительностью идеальной, т.е. единственно реальной в платоновском смысле? Это соотношение усложняется постольку, поскольку аполлинийское есть не что иное, как идея самого явления.*

Из улыбки ... люди. – Ср. Прокл, Ad Platonis Rempublicam, 385.

эпоптов. – Эпопт, по-гречески «зрящий (свет)», третья, высшая ступень посвящения в Элевсинские мистерии. – *В.Б.*
Упрямый титан Прометей ... в союз. – См. Эсхил, Прометей прикованный, 186–192.
насмешливые Лукианы. – Лукиан из Самосаты (ок. 120–180 гг. н.э.) – греческий писатель-сатирик. Н. использует имя Лукиана как собирательное – вероятно, по отношению к философам-киникам, обращавшимся к жанрам сатиры и пародии. См. также Barbara von Reibnitz, op. cit., 277.
обезьяна Геракла. – Ср. Лукиан, Рыбак, 37 (Геракл и обезьяна символизируют, соответственно, истинных и мнимых философов).

11. *во времена Тиберия.* – Тиберий был императором с 14 по 37 г. н. э.
«Великий Пан умер». – См. Плутарх, Об упадке оракулов, 17.
«Умерла ... художников!» – Ср. Аристофан, Лягушки 868–9: «Моя со мной не умерла поэзия. // Его же – с ним скончалась, под рукой она» (слова Эсхила о Еврипиде; пер. А. И. Пиотровского).
выраженное Филемоном ... Еврипида. – См. Poetae Comici Graeci (PCG), ed. R. Kassel et C. Austin, vol. VII, 118. Филемон (ок. 364–264/3 до н.э.) считается, наряду с Менандром и Дифилом, важнейшим представителем т.н. «новой комедии».
graeculus'a. – Многие римляне относились к грекам полупрезрительно; латинское слово по смыслу примерно соответствует русскому «шут гороховый». – *В.Б.*
Еврипид ставит ... тучности. – См. Лягушки 939–943: «Когда из рук твоих поэзию я принял, // Распухшую от пышных слов, надутую от бредней, // Сперва ее я подсушил, от тучности избавил // Пилюлями истертых слов, слабительным из мыслей // И кислым соком болтовни, настоянным на книжках» (пер. А. И. Пиотровского).
чем Еврипид и хвастается. – Там же, 956–958: «Безмены ввел я, и углы, и меры красноречья, // Чтоб можно было взвесить, жать поэзию и мерить, // Стругать, слесарничать, паять» (пер. А. И. Пиотровского).
Еврипид похваляется ... свое суждение. – Там же, 959–979.
«В старости ... причудами». – Н. цитирует строку из стихотворения Гёте «Эпитафия» (1814) из сборника «Эпиграм-

мы», но, вероятно, принимает стихотворение за подлинную эпитафию. – *В.Б.*

12. *Еврипид на склоне лет ... этой тенденции.* – Трагедия «Вакханки» (407 г. до н.э.) принадлежит к самым поздним произведениям Еврипида и была поставлена в Афинах уже после его смерти. — *В.Б.*

Суждение ... Кадма и Тиресия. – См. Вакханки, 199–203.

и обратит ... в дракона. – Там же, 1330 сл.

«Навсикае». – См. Гёте, Итальянское путешествие. Часть 2. Сицилия. Гёте рассуждает о разнице между «драмой и эпопеей», придя к выводу, что мог бы попробовать «трактовать предмет своего замысла “Навсикаи” как трагедию». — *В.Б.*

«Когда ... сердце». – Ион, 535 с. Пер. Я.М. Боровского.

Декарт мог доказать ... неспособность к лжи. – См. Размышления о первой философии, VI.

«Вначале все ... порядок». – См. Анаксагор, fr. 59 B 1; fr. 59 B 12 (ed. Diels/Kranz).

Софокл сказал ... хотя и бессознательно. – См. Афиней, Пир мудрецов, I, 39, 22a–b; X, 33, 428f–429a.

божественный Платон ... покинет. – См. Ион, 533e–534 d; Менон, 99c–d; Федр, 244a–245a.

13. *легенда.* – См. Диоген Лаэртский, О жизни, мнениях и изречениях знаменитых философов, II, 5, 2.

Оба имени ... душевных сил. – См. Аристофан, Облака, 961–1027.

Алкивиада поэзии. – Алкивиад (450–404 гг. до н.э.) – знаменитый афинский государственный деятель, хитрость которого сделала его имя нарицательным.

«Увы ... пред тобой!» – Гёте, Фауст, I, 1607–1611: Кабинет Фауста, 2. Хор духов (следующая, опущенная Н. строка текста Гёте: «Разрушен, сражен полубогом!»). Пер. Н.А. Холодковского.

суперфетации. – Суперфетация – повторное оплодотворение. В античности оно считалось причиной уродства родившейся после него особи. См. Аристотель, О происхождении животных, IV, 4. – *В.Б.*

даже перед судьями ... призвание. – См. Апология Сократа, 23b.

по описанию Платона. – См. Платон, Пир, 223c–d.

пал ниц. – Vs: *пал ниц с жестами, напоминающими нам о св. Иоанне на великих «Страстях Христовых» Луини.* Скорее всего, Н. увидел фреску Бернардино Луини во время пребывания в Лугано весной 1871 г. В своей работе «Чичероне» Якоб Буркхардт пишет о ней следующее: «Наконец, в S. Maria degli angeli находится колоссальная фреска 1529 г., изображающая Страсти Христовы. Обремененная всеми недостатками, свойственными Луини, она все же заслуживает внимания <...> хотя бы из-за одного только образа Иоанна, дающего обет умирающему Христу».

14. *«возвышенном и высокославном».* – См. Платон, Горгий, 502b.
Мы знаем ... басня. – См. Платон, Федон, 61b.
Ты ... покажет. – Н. цитирует последние строки из басни К.Ф. Геллерта (1715–1769) «Пчела и курица» (соч. не позднее 1746 г.), а точнее, ее «мораль», где автор обращается на «ты» к читателю-«насмешнику», не видящему в поэзии никакого толка, как курица – в деятельности пчелы. В немецких изданиях текста Н., в т.ч. в *KSA* (а также во всех изданиях русского перевода, сделанного Г.А. Рачинским), содержится искажающая смысл описка (*mir* вместо *dir*). – *В.Б.*
Сократ не находил ... истину». – См. Платон, Государство, X, 600c – 605c.
Как и Платон ... нефилософских развлечений. – См. Платон, Горгий, 502b–c.
Платон ... сжег свои творения. – См. Диоген Лаэртский, О жизни, мнениях и изречениях знаменитых философов, III, 5.
жила философия ... ancilla. – Одним из главных популяризаторов идеи Иоанна Дамаскина о том, что философия должна служить теологии, был богослов 11 в. Пётр Дамиани.
Аристотель ... понимание хора. – См. Поэтика, XVIII, 1456a.
«Сократ, займись музыкой!». – Платон, Федон, 60e.
«простой, народной музыке». – Там же, 61a.
Быть может ... дополнение науки? – Vs: *Похожее сновидение должно было явить старому Еврипиду разрываемого менадами Пенфея. Он также принес жертву оскорбленному божеству – но положил на алтарь не басни Эзопа, а своих «Вакханок».*

15. *Лессинг ... она сама.* – См. Лессинг, Возражение (Eine Duplik, 1778). Нем. изд.: G. E. Lessing, Sämtliche Schriften (Hg. Lachmann/Muncker), Bd. XIII, 24.

штиль души. – Ср. Платон, Законы, VII, 791a.
Будет ли … в клочки? – Vs: *Будут ли в новом мире искусства праздновать примирение сражавшихся – подобно тому как оба эти инстинкта примирились друг с другом в аттической трагедии? Или же не знающие покоя варварские вихри и суета, именуемые нынче «современностью», безжалостно подавят «трагическое познание» точно так же, как и «мистику»?*

16. *к Матерям бытия.* – Ср. Гёте, Фауст, II, 6427–6434. См. также пояснение Н. в *РТ* 20.
внешними мелочами. – К этому месту в первом издании на отдельной странице было приложено следующее примечание Н.: *В частности, сейчас я позволю себе сделать несколько шагов, но другой факелоносец, Аристотель, не будет сопровождать меня в пещеру греческой поэтики. Ведь надо, наконец, прекратить все снова и снова обращаться к нему за советом даже в самых глубоких проблемах греческой поэтики: а все дело только в том и может заключаться, чтобы собрать из опыта, из природы вечные и простые законы художественного творчества, действительные и для греков. Лучше и плодотворнее всего их можно изучить на любом законченном и настоящем художнике, чем на той ночной сове Минервы, Аристотеле, который и сам уже отлучен от великого художественного инстинкта – того самого, что был еще у его учителя Платона, по крайней мере в зрелости; но и этот инстинкт все равно живет слишком далеко от роскошных времен возникновения изначальных форм поэзии, чтобы хоть немного чуять насущную жажду воплощения тех времен. Между тем сложился уже тип чуть ли не ученого художника-подражателя, в котором художественный прафеномен уже не был виден в чистой своей форме. Что мог бы поведать нам Демокрит о таких феноменах поэтики, мантики и мистики, Демокрит, обладавший великолепной аристотелевской жаждой наблюдения и трезвостью, но живший в более счастливое время!* (пер. *В.Б.*)
I, с. 309 … подражательной музыке». – См. А. Шопенгауэр. Собр. соч. М., 2011. Т. 1, с. 228–229 (пар. 52).

17. *Греки … дети.* – См. Платон, Тимей, 22 b.

18. *Гёте сказал … дела».* – Имеется в виду разговор, состоявшийся 11 марта 1828 г.
дабы … с решительностью. – См. Гёте, Генеральная исповедь. См. также письмо Карла фон Герсдорфа к Н. от 8 ноября 1871 г. (KGB II/2, 452 f.).

Не должен ... к жизни? – См. Гёте, Фауст, II, 7438 сл.
Мефистофель ... ламий. – См. Фауст, II, 7697–7810.

19. *терминологией ... предмета.* – См. Ф. Шиллер. О наивной и сентиментальной поэзии (Schillers Werke, Nationalausgabe, 20, 448–9).
Отто Ян. – Отто Ян (1813–1869) – немецкий филолог и музыковед, профессор филологии и археологии Лейпцигского и Боннского университетов, один из основателей старого Баховского общества, автор работ о Бетховене и Моцарте. – *В.Б.*

20. *современное образование?* – Продолжение в Vs: *Пусть мне покажут живой и разветвленный побег, проиэросший из этой культуры, – и тогда я поверю в ее будущее. Пока же я вижу лишь последнее мерцание – или полностью угасшую творческую силу. Именно поэтому мы отвернулись от греков, с которыми нас не смогли надолго связать даже Шиллер и Гете – пусть даже они, подобно неутомимым путникам, остались стоять на вершине, указывая оттуда на новую землю...*
гётевская Ифигения ... на родину. – См. Гёте, Ифигения в Тавриде, 10–12.
дионисовское шествие ... в Грецию. – См. описание триумфа Диониса в Индии и его возвращения в Грецию в «Деяниях Диониса» Нонна Панополитанского.

21. *любимцы богов умирают рано.* – См. Менандр, fr. 111 (ed. Koerte).
Гервинус. – Георг Готфрид Гервинус (1805–1871) – немецкий историк, литературовед и либеральный политик. – *В.Б.*
«необъятных ... ночи». – См. Р. Вагнер. Тристан и Изольда. Акт 3, сцена 1 (Тристан).
«Старый ... меня?» – См. там же (Тристан).
«пустынна морская даль». – См. там же (пастух).
«Стремиться! ... желаний!» – См. там же (Тристан).

22. *В волнах ... восторг!..* – См. Тристан и Изольда. Акт 3, сцена 3 (последние слова Изольды, обращенные к Тристану). Пер. И.А. Эбаноидзе.
«Без живого ... подобный эффект». – Гёте в письме к Шиллеру от 19 декабря 1797 г.
тенденция ... народа. – См. Ф. Шиллер, Театр как моральное учреждение (Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet, 1784).

С той минуты. – Vs: *О том, что привлекает нас сейчас, можно судить по современным романам, форма и содержание которых, в свою очередь, с ужасающей точностью проливают свет на всю тупость публики по отношению к истинному искусству. И с той минуты...*
шопенгауэровская притча о дикобразах. -- См. А. Шопенгауэр, Parerga und Paralipomena, т. 2, 689 (§ 396).

24. *Как может безобразное ... удовольствие?* – Ср. Аристотель, Поэтика, IV, 1448 b; XIV, 1453 b.
у Гераклита ... рассыпает их. – См. Гераклит, fr. 22 B 52 (ed. Diels/Kranz).

Из наследия 1869–1873

Гомер и классическая филология

Лекция, знаменующая собой вступление Ницше в должность профессора классической филологии, была прочитана им 25 мая 1869 г. в Базеле. Первоначальное название *О личности Гомера* было изменено на *Гомер и классическая филология* при подготовке издания текста, вышедшего из печати в середине декабря того же года. Подробные упоминания о теме лекции и о реакции на нее см. в письмах Ницше к сестре и к Эрвину Роде от 29 мая 1869 г., а также в письме философа к матери от середины июня того же года.

Шиллер упрекнул ... венок». – См. написанную в 1795 г. эпиграмму Шиллера «Илиада» («Ilias»).

Гете ... в следующих стихах. – Ницше цитирует стихотворение Гёте «Гомер, снова Гомер» («Homer wieder Homer»), написанное ок. 1825 г.

взглядов Вольфа на Гомера. – В своем сочинении «Prolegomena ad Homerum» (1795), оказавшем огромное влияние на дальнейшее развитие классической филологии и в особенности гомероведения, Фридрих Август Вольф стремился выработать строгий научный метод анализа «Илиады» и «Одиссеи». Найдя в гомеровских текстах множество противоречий, Вольф предположил, что «Илиада» и «Одиссея» представляют собой отредактированные александрийскими филологами агломераты нескольких, принадлежащих к разному времени версий (или редакций), соединенных воедино во времена правления Писистрата.

«Кто же его порицал?» – Это высказывание приписывают спартанскому политику Анталкиду, жившему в первой половине 4 в. до н.э. См. Плутарх, Моралии, 192 с (= Изречения царей и полководцев, 69): «Когда один софист хотел произнести похвалу Гераклу, Анталкид спросил: “А кто его бранил?”» (пер. М.Л. Гаспарова).

век ... грамматиков. – Имеется в виду время жизни трех знаменитых комментаторов Гомера, работавших в Александрийской библиотеке: Зенодота Эфесского (ок. 333/323 – ок.

260 гг. до н.э.), Аристофана Византийского (ок. 257 – 180 гг. до н.э.) и Аристарха Самофракийского (216–144 гг. до н.э.).

сравнивали ... с заходящим солнцем. – Ср. Псевдо-Лонгин, О возвышенном, IX, 13: «В Одиссее Гомера можно сравнить с заходящим солнцем, утратившим свою прежнюю мощь, но еще сохранившим былое величие» (пер. Н.А. Чистяковой).

во время Писистрата. – Писистрат был тираном Афин в 561–527 гг. до н.э. (с перерывами, т.к. афиняне дважды изгоняли его).

аристотелевское понимание ... Гомера. – В «Поэтике» Аристотеля неоднократно подчеркивается превосходство Гомера над другими поэтами.

Гомер ... автором «Маргита». – «Маргит» – приписываемая Гомеру поэма, которую Аристотель считал первым образцом комического жанра (см. Поэтика, IV).

за Геродотом ... с именем Гомера. – Древнегреческий историк Геродот (490/480–425 гг. до н.э.) был, по всей видимости, первым автором, оспаривавшим принадлежность Гомеру «Киприй», эпической поэмы, повествующей о причинах и начале Троянской войны. См. Геродот, История, II, 117.

«Мне ли ... единым!» – Цитата из стихотворения Гёте «Герман и Доротея» (1796).

между народным ... художественным творчеством. – Понятия народного духа и народного творчества, берущие свое начало в работах Иоганна Готфрида Гердера (1744–1803), были введены в гомероведение Карлом Лахманном (1793–1851). Лахманн, в частности, полагал, что гомеровская «Илиада» состоит из 16 отдельных песен, объединенных в одну поэму в эпоху Писистрата.

«Фиваиды» ... киклического эпоса. – «Фиваида» – первоначально приписывавшаяся Гомеру эпическая поэма, посвященная судьбе Этеокла и Полиника – сыновей Эдипа, проклятых своим отцом. До нашего времени дошли лишь ее фрагменты (в общей сложности около 7 тыс. стихов). В отличие от «Киприй», принадлежащих к эпосам троянского цикла (т.е. к эпическим произведениям, тематически близким к «Илиаде» и «Одиссее»), «Фиваида» относится к поэмам фиванского цикла.

древнее сказание ... Гомера с Гесиодом. – Речь идет о сочинении «Состязание Гомера с Гесиодом», повествующем о якобы

имевшем место поединке двух знаменитых поэтов на острове Эвбея. Ницше посвятил этому тексту свою статью «Флорентийский трактат о Гомере и Гесиоде, их роде и их состязании» («Der Florentinische Tractat über Homer und Hesiod, ihr Geschlecht und ihren Wettkampf»; статья была опубликована в двух частях в журнале «Rheinisches Museum für Philologie» за 1870 и 1873 гг.), а также подготовил его научное издание, вышедшее в 1871 г. Гипотеза Ницше о том, что важнейшим источником для автора «Состязания» был «Мусейон» древнегреческого ритора Алкидаманта (текст, написанный в 4 в. до н.э., и содержащий в т.ч. описание поэтического поединка Гомера и Гесиода), была позднее подтверждена благодаря публикации трех папирусов, содержащих фрагменты текста Алкидаманта.

те, что доискиваются ... плана». – Ницше имеет в виду сторонников «теории зерна» (также называемой теорией первоначального ядра), выдвинувших тезис о существовании т.н. «пра-Илиады», искаженной позднейшими добавлениями и редакциями. Начало этому направлению гомероведения положили филолог Готфрид Герман (1772–1848) и историк Джордж Грот (1794–1871).

Орфей, Эвмолп, Дедал, Олимп. – Орфей – легендарный певец и музыкант; согласно наиболее распространенной версии мифа, он был сыном речного бога Эагра и музы Каллиопы. Эвмолп – сын мифического поэта Мусея (ученика Орфея), считавшийся основателем Элевсинских мистерий. Дедал – мифический художник и зодчий, построивший лабиринт на о. Крит. Олимп – мифический флейтист, отец (по версии Платона – ученик) Марсия, вступившего в состязание с Аполлоном.

превосходный ученый ... профиль?» – Источник цитаты и имя ученого, на которого ссылается Ницше, не установлены.

музы ... беотийским крестьянам. – Отсылка к началу поэмы Гесиода «Теогония» (22–34), где речь идет о встрече рассказчика, пасшего овец, с музами. Согласно «Трудам и дням» (635–40), отец Гесиода, обедневший торговец, переселился из эолийского города Кимы в Беотию, где занялся земледелием.

высказывание Сенеки ... fuit». – См. Нравственные письма к Луцилию, 108, 23.

властями этой общины. – Речь идет о Большом и Малом Совете, а также о т.н. «Педагогической коллегии» полукантона Базель-Штадт. См. Manfred Landfester (Hg.), Friedrich Nietzsche. Die Geburt der Tragödie: Schriften zur Literatur und Philosophie der Griechen. Frankfurt am Main 1994, 445.

Греческая музыкальная драма

Оригинал рукописи: U I 1, 2–57. Доклад был прочитан Н. в Базеле 18 января 1870 г. Первое издание: Friedrich Nietzsche, Das Griechische Musikdrama. Vortrag gehalten in Basel am 18. Januar 1870. Erste Jahresgabe der Gesellschaft der Freunde des Nietzsche-Archivs, Leipzig 1926.
См. также ПСС 7, 1 [1. 68. 104. 45. 17]; 2 [25].

«локрийским» ... «дорийского». – Ошибка или описка Н.: у греков был не локрийский, а лидийский лад. В церковной музыке названия греческих ладов не менялись, менялись лишь их природа и функции. Впрочем, в средние века на практике употреблялись и другие лады помимо церковных, в том числе эолийский. Возможно, Н. имел в виду именно это. — *В.Б.*

«большой оперы». – Имеется в виду опера-сериа, музыкально-драматический жанр, развившийся в Европе к началу 18-го века и допускавший только исторические и мифологические сюжеты трагического содержания. — *В.Б.*

Вольтер в письме к кардиналу Квирини. – См. Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne à Son Éminence Monseigneur le cardinal Quirini (1748).

флорентийцы ... дали жизнь опере. – По всей видимости, Н. имеет в виду Джованни Барди (1534–ок. 1614) и Якопо Корси (1560–1604). См. также Manfred Landfester (Hg.), op. cit., 461 f.

погоня за эффектом. – Vs: *гонка за эффектом: но ее полное развитие означает для искусства нового времени рецидив язычества.*

Результатом ... для чтения. – Н. имеет в виду позднее средневековье. Эту мысль в применении к нидерландским полифонистам 15-го века повторяет вслед за ним Т. Манн (устами героя романа «Доктор Фаустус», чьим прототипом был, как известно, Н.). — *В.Б.*

теней ... в области поэзии. – Vs: *теней, может быть, даже с помощью того самого рецидива язычества, оперы, – то в поэзии...*

Ансельму Фейербаху. – См. Anselm Feuerbach, Der vatikanische Apollo, Leipzig 1833, 323 f. Эту книгу Н. брал в Базельской университетской библиотеке в ноябре 1869 г. Ансельм Фейербах (1798–1851) – немецкий филолог-классик и археолог.

ангелов и эксангелов. – В греческой трагедии ангел («вестник») был сценической фигурой, рассказывавшей зрителям о происходящем где-то далеко, а эксангел («рассказчик») – о том, что происходит непосредственно за сценой. — *В.Б.*

по словам Лессинга ... разборчивый. – См. Гамбургская драматургия, статья II (5 мая 1767 г.).

Тогдашних мужчин... – Н., по-видимому, придерживается той точки зрения, что женщинам ходить в театр у греков запрещалось. Однако единодушия среди исследователей по этому вопросу нет из-за недостаточности источников. — *В.Б.*

«бумаге» из «Сна в летнюю ночь». – Имеется в виду место из этой пьесы Шекспира (акт V, сцена 1), где Филострат подает Тезею «бумагу» – «список всех готовых развлечений» (пер. Т.Л. Щепкиной-Куперник), т.е. театральных сюжетов. — *В.Б.*

потрясать тирсом ... вакхантом. – Ср. Платон, Федон, 69 с: «много тирсоносцев, да мало вакхантов» (пер. С.П. Маркиша). См. также Orphicorum fragmenta (ed. Kern), Fr. 5; 235.

утренние ... чувства. – Представления начинались у греков ранним утром. — *В.Б.*

«Нет ничего ... сквозь туман». – См. Gottfried Semper. Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder praktische Aesthetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde. Erster Band: Die textile Kunst für sich betrachtet und in Beziehung zur Baukunst. Frankfurt/M., 1860, 75. Готфрид Земпер (1803–1879) – немецкий архитектор и историк архитектуры, автор таких построек в стиле неоренессанс, как Оперный театр в Дрездене, Картинная галерея в Цвингере (не закончена им), вокзал и обсерватория в Цюрихе. Участник Дрезденского восстания 1849 г. — *В.Б.*

это слово ... греки. – В древнегреческом языке это слово (*ποιητής*) значит «мастер, создатель, творец, автор, поэт». В «Тимее» (28с) Платон называет бога «отцом и поэтом» (т.е. творцом) всего сущего. — *В.Б.*

узкий круг мифов. – Ср. Аристотель, Поэтика, XIII, 1453 а.

орхестики. – Т.е. искусства танца.
под воздействием инстинкта. – Восстановлено по Vs и изданию 1926 г. Отсутствует в Ms.
Шлегель ... «идеальным зрителем». – См. A.W. Schlegel, Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur. Bde 5–6 der Kritischen Schriften und Briefe (hg. von Edgar Lohner). Stuttgart 1966, 5; 64–66.
на то. – Восстановлено по Vs и изданию 1926 г. Отсутствует в Ms.
предписанных Горацием актов. – См. Наука поэзии, 189.
на ранних стадиях ... πάθος. – Ср. *СВ* 9.
переживание. – Н. пользуется словом «das Leiden», означающим, собственно, «страдание, претерпевание» (как и соответствующее греческое *πάθος*), но здесь имеющим смысл «эмоциональное претерпевание» (зрителя), т.е. именно переживание. — *В.Б.*
«В нашем ... Софокла». – См. A. W. Ambros, Geschichte der Musik, Bd. 1, Wien 1862, 288.
как ... аккомпанемент. – Vs: *декламировалось, в то время как инструментальная музыка, примерно как в мелодраме, звучала самостоятельно: каковым контрастом достигалось, наверное, поистине потрясающее души воздействие.*
префация, бенедиктус. – Префация – литургическое введение к евхаристии у католиков, к вечере – у лютеран; бенедиктус – заключительная часть католической мессы. — *В.Б.*
«Читающий ... псалмодируются». – См. A.W. Ambros, op. cit., Bd. 1, 290.
пентатлетами. – Переносное значение этого греческого слова (буквально означающего «пятиборец») – «многомудрый, всесторонний, умеющий всё». — *В.Б.*
нынешнего реформатора искусства. – Имеется в виду Рихард Вагнер. — *В.Б.*

Сократ и трагедия

Оригинал рукописи: U I 1, 67–129. Заглавие в рукописи: *Доклад второй. Сократ и трагедия.* Доклад был прочитан Н. в Базеле 1 февраля 1870 г. Текст был впервые опубликован только в 1927 г. (Friedrich Nietzsche. Sokrates und die Tragödie. Vortrag gehalten in Basel am 1. Februar 1870. Zweite

Jahresgabe der Gesellschaft der Freunde des Nietzsche-Archivs. Leipzig, 1927). Переработанный текст доклада вошел в *РТ* 11 и 13. Соответствующие места из *РТ* – третья ступень его обработки; вторая – сочинение Н. *Сократ и греческая трагедия* (см. далее).

Греческая трагедия ... к владычеству. – Ср. *РТ* 11.
тоска по ... кислой капусте. – См. Аристофан, Лягушки, 58–67. В пер. А.И. Пиотровского речь идет о каше, в греческом оригинале – о похлебке. — *В.Б.*
по последнему из великих покойников. – Имеется в виду Еврипид.
Еврипид ... тяжести. — См. Аристофан, Лягушки, 939–943.
народ ... говорить. – Там же, 954.
научил ... обдумывать. – Там же, 956–958. Пер. Н. Цветкова.
Выводил я ... искусство. – Там же, 959–961.
Конечно ... это взял. – Там же, 971–979.
ловких проделок. – Vs: *от интриги, с их ненавистью к старозаветной ограниченности.*
Слова ... с причудами». – См. прим. к *РТ* 11.
«Каких ... себе!». – Аристофан, Лягушки, 1078 (ст. 1084 в пер. Н. Цветкова: «И каких-то он зол не виновник для нас?!»).
музыкальной драмы. – Vs: *музыкальной драмы. Но было бы несправедливою [?] промашкой видеть корень и причину этого упадка в нем самом: он скорее первый, кто его распознал и пытался бороться с ним наперекор так называемым ученым людям своей эпохи. Ведь тот, кто привык смотреть на него как на человека, льстившего страстям черни, совратителя в погоне за славою, все-таки не должен пройти мимо того простого факта, что Еврипид очень редко выходил победителем* [в состязаниях поэтов. — В.Б.] *и во всю свою жизнь не заслужил одобрения толпы. Этот одинокий и нелюдимый человек ничего не искал для себя: и если он все-таки сделался герольдом охлократии, то было бы большим недоразумением видеть тут результат эгоистических махинаций.*
хлипкими ... об искусстве. – См. последнее примечание к этому докладу.
Сперва твоими ... говорит. – См. Аристофан, Лягушки, 1119–1122 (пер. А.И. Пиотровского (1119–21) и В.М. Бакусева (1122); последнего из приведенных Н. стихов нет в переводах А.И. Пиотровского и Н. Цветкова). Первые три стиха обращены к Эсхилу, а последний – к Дионису, спустившемуся

в Аид, чтобы вернуть на землю одного из двух поэтов (Эсхила или Еврипида), которые поэтому и стараются выиграть в его глазах. — *В.Б.*

Торвальдсену ... античное. – Бертель Торвальдсен (1770–1844) – знаменитый датский скульптор, прославившийся своими произведениями на античные сюжеты.

Греки античной эпохи ... развратителями народа. – Vs: *В этой связи стоит впервые назвать имя Сократа. И хотя его помощь Еврипиду в сочинении стихов была лишь предметом слухов, которыми, правда, неоднократно пользовались авторы комедий, это позволяет нам почувствовать, что думали в Афинах о них обоих.*

В Афинах ... писать. – См. Диоген Лаэртский, О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов, II, 5, 2.

Сократ воздерживался ... пьесу Еврипида. – См. Элиан, Пестрые рассказы, II, 13: «Сократ редко посещал театр, разве когда трагический поэт Еврипид выступал со своими новыми драмами; тогда он приходил даже в Пирей, если драмы Еврипида ставились там: философ ценил его за мудрость и поэтический дар» (пер. С. В. Поляковой).

Изречение ... второе место. – См. Апология Сократа, 21a–23c; Диоген Лаэртский, II, 37. См. также схолии к «Облакам» Аристофана, 144. Vs: *Софокл мудр, Еврипид мудрее, но мудрейший из всех Сократ.*

в сочетании ... безобразием. – Ср. Платон, Пир, 215a–216a (Алкивиад сравнивает Сократа с сатиром Марсием). См. также Ксенофонт, Пир, V, 5–7.

Этот сократизм ... творцом – сознание. – Ср. *РТ* 13.

Сократ получал ... голосу даймона. – О «голосе даймона», отговаривавшем Сократа заниматься государственными делами, см. Платон, Апология Сократа, 31c–d.

божественный Платон ... идеального государства. – См. Горгий, 502b–d; Государство, X, 596e–607a.

Истинную ... гадателей. – См. Апология Сократа, 22b–c; Ион, 533d–536d.

образ истинного художника. – См. Государство, X, 607b–608b.

Не сидеть ... лишь глупцы. – Аристофан, Лягушки, 1491–1499. Пер. А. Пиотровского (курсив Н.).

Но нечто ... упражнениями. – См. Платон, Федон, 60e–61a.

диалог ... трагедии. – Vs: *И тут музыка онемела.*

к «злой» Эриде. – См. *ПП* 5 и прим.

стихомифией. – Стихомифия в сценическом искусстве – обмен репликами длиной не больше строки. — *В.Б.*

суперфетации. – См. прим. к *РТ* 13.

Герой ... рискует. – Vs: *Герой, доводящий ценность и цели своих поступков до окончательной ясности, вынужден лишиться.*

«Добродетель ... счастлив». – См. Платон, Протагор, 345d–347a; 355b–c; 361a–c.

Смешно ... за обедом. – Буквальный перевод этой фразы: *Смешно – вызывать духа в обеденное время.* Вероятно, отсылка к сцене вызова духа Дария во втором эписодии трагедии Эсхила «Персы». См. Manfred Landfester (Hg.), op. cit., 482.
Продолжение в Vs: *Сократизм откусил голову Эсхиловой музыкальной драме: осталась драма, то есть чистая драма, пьеса, построенная на интриге, – а голова осталась жива, своими гальваническими подергиваниями – – –* Пер. *В.Б.*

Геркулесом ... обезьяна. – Ср. *РТ* 10 и прим. В данном случае речь идет о жалкой попытке подражания.
Последний абзац текста зачеркнут рукой Н. (с. 127 оригинала). Следующая страница (129) вырвана, вероятно, самим Н. См. «Вступительное слово» Ханса Йоахима Метте (Hans Joachim Mette, Der handschriftliche Nachlaß Fr. Nietzsches, Leipzig 1932, LXIX): «С. 129сл. вырваны». Издание 1927 г. восполняет эти вырванные страницы следующим текстом на основании черновика: *тот впадет в сократизм наших дней, который, разумеется, не в состоянии ни порождать мучеников, ни говорить на языке "мудрейшего из эллинов"* [в Vs без кавычек! – КиМ] *и который, правда, не похваляется тем, что ничего не знает, а просто на самом деле ничего не знает. Этот сократизм – нынешняя* [Vs: *еврейская.* – КиМ] *пресса: и этим сказано все.* Если Н. сам выбросил все это место, вычеркнув текст на с. 127 и вырвав с. 129сл., то это, вероятно, было сделано под влиянием письма к нему Козимы Вагнер от 5 февраля 1870 г. Она писала: «Теперь у меня к Вам одна просьба... Не говорите Вы о евреях, особенно en passant [*фр.* мимоходом]; позже, если Вы захотите ввязаться в страшный бой, – ради Бога, но так вот, сразу, не надо, иначе весь Ваш путь превратится в путаницу и неразбериху». Это место письма, кроме того, доказывает, что в оригинале доклада, прочитанного им в Базеле, а затем отосланного для ознакомления в Трибшен к Вагнеру, Н. написал *еврей-*

ская пресса (как и в Vs). Впрочем, отклонения от этого текста в издании 1927 г. допускают и другую гипотезу: возможно, с. 129сл. не были вырваны вплоть до 1927 г. (в противном случае Н. просто заменил бы слово *еврейская* на *нынешняя*, а потом зачеркнул весь абзац). В этом случае лист (с. 129сл.) мог быть вырван между 1927 и 1932 гг.
Доклад был прочитан Н. 1 февраля 1870 г. в помещении Базельского музея в рамках деятельности Свободного академического общества (предыдущий доклад прочитан там же, 18 января), а в июне того же года отпечатан автором за свой счет на правах частного издания для распространения среди друзей. По словам самого Н., среди слушателей доклад «возбудил ужас и непонимание». О напечатанном тогда тексте доклада, а следовательно, и о том, как выглядит в нем последний абзац, КиМ не упоминают (возможно, потому, что он не сохранился). См. издание Карла Шлехты и первый том трехтомной биографии Н., написанной Куртом Паулем Янцем (Friedrich Nietzsche. Biographie. Band 1: Kindheit, Jugend, die Basler Jahre. München, 1978). – *В.Б.*

Дионисийское мировоззрение

См. преамбулу комментария к *РТ*.
Оригинал рукописи: U I 2, 2–46. Первое издание: Friedrich Nietzsche, Die Dionysische Weltanschauung. Dritte Jahresgabe der Gesellschaft der Freunde des Nietzsche-Archivs, Leipzig 1928. Текст *ДМ* был написан в июне-июле 1870 г. Зимой 1870/1 гг., Н. вынашивал план сделать *ДМ* первой главой своей будущей работы *Происхождение и цель трагедии*, дав ей название *Рождение трагического мышления*. В тот же период Ницше заново поделил текст – на семь параграфов.

1. *око ... «солнечно»*. – См. прим. к *РТ* 1.
прекрасной ... на нем. – Заметка на полях Ms: *ужас, I, с. 416, М<ир> к<ак> в<оля> и п<редставление>*. Ср. *РТ* 1.
Поэтому в тех ... утрате. – Ср. *РТ* 2.
ко временам Фидия. – Почти все наиболее известные работы древнегреческого скульптора Фидия относятся к периоду с 460 по 430 г. до н.э.

Скопаса и Праксителя. – Скопас (ок. 395–350 до н.э.) – древнегреческий скульптор и архитектор, принимавший участие в сооружении мавзолея в Галикарнасе. Пракситель – древнегреческий скульптор 4 в. до н.э., известный нам как автор скульптурной группы «Гермес с Дионисом» и статуи Афродиты Книдской.

Гонец рассказывает ... белоснежное молоко. – См. Еврипид, Вакханки, 692–713.

2. *«краткая жизнь Ахилла».* – См. Гомер, Илиада, I, 352.
скорая смена ... рода. – См. Илиада, VI, 146–149.
закат эпохи героев. – См. Илиада, I, 260–273.
для величайшего героя ... поденщика. – См. Гомер, Одиссея, XI, 488–491.
Действительная цель ... родилась трагедия. – Ср. *РТ* 3.
и в искусства. – Продолжение в Vs: *Он пришел, вооруженный новым искусством, которое, в противовес искусству прекрасной иллюзии, [представляет] возвещает истину – посредством музыки.*
γνῶθι σεαυτόν. – Ср. Платон, Протагор, 343 a 5 – b 2.
μηδὲν ἄγαν. – Ср. Платон, Протагор, 343 a 5 – b 2.
μέτρον ἔχειν σοφίης. – Эти слова принадлежат не Гесиоду, а Феогниду (см. 876).

3. *представления о возвышенном.* – Прим. Ницше: *I, с. 237, М<ир> к<ак> в<оля> и п<редставление>.*

4. *То, что мы называем ... неудовлетворенность.* – Ср. ПСС 7, 3 [19].
Язык жестов состоит ... ясным сознанием. – Ср. ПСС 7, 3 [18].
Все, что мы ... ритмика. – Ср. ПСС 7, 3 [19].
Но в какой же момент ... и различить. – Ср. ПСС 7, 3 [15].
По мере активизации ... изначальную силу. – Ср. ПСС 7, 3 [16].

Сократ и греческая трагедия

См. преамбулу примечаний к *РТ*. Оригинальный текст: *Сократ и греческая трагедия, сочинение д-ра Фридриха Ницше, профессора в Базеле. Базель 1871* (частное издание). Этому сочинению в *РТ* примерно соответствуют следующие главы (с 11 до 15 гл. включительно, но в разбивку и не полностью). Данный текст в указанных местах везде почти дословно совпадает с текстом *РТ* (в отличие от доклада *Со-*

крат и трагедия). Разночтения указаны лишь в единичных случаях: во всех остальных, крайне немногочисленных, местах они слишком несущественны. В письме к Карлу Герсдорфу от 21 июня 1871 г. Н. охарактеризовал эту работу как *сочинение, говорящее о моих философских исканиях больше, чем его заголовок. – В.Б.*

graeculus'a. – См. прим. к *PT* 11.
Слова ... с причудами». – См. прим. к *PT* 11.
Эмпедоклом. – В *PT* 11: *Пифагором.*
Представим ... уверенность. – См. прим. к *PT* 8.
«вечное ... просторе». – См. Гёте, Фауст, I, 505–507: Ночь (пер. Н.А. Холодковского). Эти слова говорит о себе заклятый Фаустом дух. — *В.Б.*
«Острие ... природы». – См. прим. к *PT* 9.
Вот я... подобно мне. – См. прим. к *PT* 9.
Не так-то ... прыжком. – Пер. В.М. Бакусева. См. прим. к *PT* 9.
эпопт. – См. прим. к *PT* 10.
старого поэта. – См. прим. к *PT* 12.
... демон. – Здесь и в других местах, где Н. пользуется этим словом и его производными в своих работах о греках, адекватно перевести его затруднительно: Н. подчеркивает «демонизм» в средневековом смысле слова, в то время как у греков, и особенно в применении к Сократу, оно относилось к благому божественному началу, почему по-русски в таком случае пользуются его исходной греческой формой «даймон» (С.И. Соболевский предпочитал вариант «демоний»). Так и в настоящем переводе, когда речь идет специально о «даймоне» Сократа. — *В.Б.*
Гёте ... «Навсикае». – См. прим. к *PT* 12.
«Когда ... сердце». – См. прим. к *PT* 12.
бежал ... пучинах. – См. Гомер, Илиада, VI, 130–6.
«Увы ... пред тобой!» – См. прим. к *PT* 13.
суперфетации. – См. прим. к *PT* 13.
Ты видишь ... покажет. – См. прим. к *PT* 14.
киники ... жизни. – Говоря *в том числе*, Н. имеет в виду, что киники создали помимо прочего новый жанр – сатиру (киник Менипп из Гадар, начало 3-го в. до н.э.), которую римляне позже назвали Мениπповой сатурой (или сатирой), т.е. пестрой смесью жанров. — *В.Б.*

Линкеевых глаз ... во мраке. – Н. выстраивает этот образ, исходя из этимологии имени «Линкей», которое у греков было метафорическим обозначением и острого зрения, и необыкновенной проницательности вообще. Буквальное значение древнегреческого *λύγκειος* – «рысий». — *В.Б.*

... софросиною. – Древнегреч. *σωφροσύνη* – «благоразумная уравновешенность, рассудительность».

Пять предисловий к пяти ненаписанным книгам

На рождество 1872 г. Ницше подарил Козиме Вагнер тетрадь в кожаном переплете (U I 7), содержащую *Пять предисловий к пяти ненаписанным книгам* (= *ПП*). Тематика первого предисловия, *О пафосе истины* (= *ПП* 1), близка другой работе Н. – *Об истине и лжи во внеправственном смысле.* Второе предисловие, *Мысли о будущности наших образовательных учреждений* (= *ПП* 2), представляет собой переработку второго предисловия к *БОУ.* Материал для третьего предисловия, *Греческое государство* (= *ПП* 3), Н. взял из своих лугановских заметок к *РТ* (см. ПСС 7, 10 [1]). Четвертое предисловие, *Об отношении шопенгауэровской философии к возможной немецкой культуре* (= *ПП* 4), тематически связано с заметками Н., сделанными им в период с лета по конец 1872 г. (см. ПСС 7, 379–469). Наконец, пятое предисловие, *Гомеровское состязание* (= *ПП* 5), имеет отношение к филологическим исследованиям Ницше, касающимся «Certamen Homeri et Hesiodi», и в некоторой степени дополняет собой *ПП* 3. Оригинал рукописи: U I 7, 1–125. Факсимильное издание: W. Keiper, Berlin, 1943. Все пять предисловий были впервые опубликованы вместе в трехтомном соб. соч. под ред. Карла Шлехты: Werke in drei Bänden. Bd. 3. München, 1956, 265–299.

1. *внезапных озарений ... возвышало.* – Vs: *гениальных озарений, как у людей дела, так и у людей познания и искусства. Я признаю основной формой славы инстинктивную, внезапную уверенность в том, что возвысившее нас только что...*

нуждается в нем ... становления. – Vs: *нуждается в нас, т.е. в наших высших моментах, – ибо тогда мы всецело являемся сами собой, а все прочее шлак, болото, тщеславие, бренность. Ужасна*

мысль о том, что рушится огромная гора, – подобно тому как обрушившееся высокое дерево мы с тяжелой душой...
То, что великие ... идея культуры. – Vs: *Эту неразрывную цепь великих моментов, эту горную гряду, объединяющую себя сквозь тысячелетия, мы называем образованием. То, что для меня великое из какой-то ушедшей эпохи еще является великим и что вера чаемой славы исполняется, – все это задача и проблема образования, обусловленная трудностями его традиции.* Ср. *ПВИ* 2.
существует великое? – Продолжение в Vs: *Распространять великое в человеческом интеллекте! Но это не помпезное бальзамирование того, что предстоит передать, и не простая коллекция исторических курьезов, – а вечная плодотворность всего великого, объясняющая вечную потребность человека в великом. Благородный поступок разгорается от искры другого благородного поступка – а электрическая цепь, берущая начало от всякого, что велико, проходит сквозь века. Сущность великого в его бесконечности и неисчерпаемости – и никакое время не растратит его.*
Самых бесстрашных ... человека по имени Гераклит. – Ср. *ФТЭ* 8 и прим.
« *В некоем отдаленном ... умереть.* – Ср. начало *ИЛ.*
2. Vs: *Второе предисловие* к *БОУ.*
3. Vs: ПСС 7, 10 [1].
во вступлении к Горациевой поэтике. – См. Гораций, Наука поэзии, 1–5.
«сон тени». – См. Пиндар, Пифийские песни, VIII, 95.
Плутарх ... говорит. – См. Сравнительные жизнеописания, Перикл, 2.
«земному ... нашего зрения. – См. Гёте, Фауст, II, 11906.
Страшно звенит ... с телами. – См. Гомер, Илиада, I, 47–52.
4. Ср. ПСС 7, 19 [88. 200].
Гете. – См. Максимы и рефлексии, 495; нем. изд.: Aus Wilhelm Meisters Wanderjahren, Betrachtungen im Sinne der Wanderer, 1829.
«nil admirari». – См. Гораций, Послания, I, 6, 1–2.
Illam ... 25. – См. Корнелий Тацит, Диалог об ораторах, 23. См. также *ДШ 11.*
5. *Когда ... своих солдат.* – См. свидетельство Гегесия из Магнезии: FGrH (ed. Jacoby), 142, 5.
в Керкирской революции. – См. Фукидид, История Пелопоннесской войны, III, 70–85; см. также *ЧСЧ (СЕТ)* 31.

дети Ночи. – См. Гесиод, Теогония, 211–225.
зависти. – Ср. *ЧСЧ (CET)* 29 (о двух Эридах у Гесиода).
Павсаний ... посетил Геликон. – См. Описание Эллады, IX, 31, 4.
гимна в честь Зевса. – См. Гесиод, Труды и дни, 1–10.
«Две богини ... певцу». – См. Труды и дни, 11–26.
Аристотель ... к доброй Эриде. – См. Риторика, 1388a, 16; 1381b, 16–17; Никомахова этика, 1155a, 35 – b 1.
Фамирида. – Фамирид (или Тамирид) – мифический поэт, изобретатель дорийского лада. Был ослеплен музами за то, что вызвал их на состязание (см. Гомер, Илиада, II, 594–600).
Марсия с Аполлоном. – Сатир Марсий, чрезвычайно искусно игравший на флейте, вызвал Аполлона на музыкальное состязание и проиграл ему. Разгневанный Аполлон содрал с Марсия кожу (см. Овидий, Метаморфозы, VI, 383–400).
судьбе Ниобеи. – Ниоба (или Ниобея) – супруга царя Фив Амфиона, хвалившаяся своим превосходством перед богиней Лето. Дети Лето, Артемида и Аполлон, в отместку убили сыновей и дочерей Ниобы. Оплакивавшая своих детей Ниоба превратилась в камень (см. Гомер, Илиада, XXIV, 602–617).
Аристотель однажды ... к Гомеру. – См. Fragmenta (ed. Ross), De poetis, fr. 7 (= Диоген Лаэртский, О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов, II, 5, 46).
к Гомеру. – Rs: *к Гесиоду и Гомеру.*
Юный Фемистокл ... о лаврах Мильтиада. – См. Плутарх, Сравнительные жизнеописания, Фемистокл, 3.
гениальность ... описывает Фукидид. – См. История Пелопоннесской войны, I, 90–93.
«Даже тогда ... он падал». – См. Плутарх, Сравнительные жизнеописания, Перикл, 8.
«Среди нас ... и у других». – См. Гераклит, fr. 22 B 121 (ed. Diels/Kranz).
быстроногий Ахилл ... Зенона. – См. Зенон, fr. 29 A 26 (ed. Diels/Kranz).
я отвергаю ... подражательное искусство. – См. Платон, Государство, X.
и вот он чувствует ... перед всем потомством. – См. Геродот, История, VI, 133–136.

после Эгоспотамской битвы. – В битве афинского и спартанского флота при Эгоспотамах (в 405 г. до н.э.) спартанцы одержали убедительную победу.
вселенского эллина ... «эллинизм». – Rs: *«персидского эллина».*

Философия в трагическую эпоху греков

Черновые заметки Н. о досократической философии относятся к лету 1872 г. Чистовой вариант текста (см. тетрадь U I 8, далее – DmN), под заголовком *Философия в трагическую эпоху греков* (= *ФТЭ*), Н. привозит с собой в Байройт в апреле 1873 г. В начале 1874 года Н. передает тетрадь с текстом своему ученику Адольфу Баумгартнеру, чтобы тот сделал с нее копию. Исправления Н., сделанные им на экземпляре Баумгартнера (D 9, далее – DmB), относятся только к начальным страницам. Эти корректуры были учтены в немецком издании, взявшем за основу текст из тетради U I 8 (в том, что касается орфографии, пунктуации и деления на параграфы). При этом издатели сознательно не принимали во внимание позднейшие исправления, сделанные Генрихом Кёзелицем.
Тексту предпосланы два предисловия: одно из них написано рукой Н., а другое – рукой его матери. Оба предисловия включены в издание *ФТЭ.*
Оригинал рукописи: U I 8, 3–104 (см. также корректуры Н. в D 9). Текст включен в GAK (X, 1–89) и GA (X, 5–92).
Планы и наброски к *ФТЭ*: ПСС 7, 19 [89. 188. 189. 190. 214. 315. 316. 325]; 21 [5. 6. 9. 11. 13. 14. 15. 16. 19]; 23 [1. 2. 3. 5. 6. 8. 12. 14–41]; 26 [1. 8. 9].
Первое предисловие: одна страница в D 9, написанная рукой Н.
Второе предисловие: одна страница в D 9, написанная рукой матери Н. (вероятно, надиктована в Базеле, зимой 1875/76 гг., когда она навещала Н.).

1. *из пещеры Трофония.* – Ср. *УЗ, Предисловие* 1.
2. *отнять ... Гераклита.* – От сочинения Гераклита «О природе» сохранились лишь небольшие фрагменты, процитированные (а чаще всего пересказанные) в работах более поздних авторов.

дивную поэму Эмпедокла. – Имеется в виду поэма «О природе», составлявшая примерно 2000 стихов (до нас дошло лишь 340).
сочинения Демокрита. – Из примерно 70 работ философа до наших дней не дошло ни одной. Сохранившиеся фрагменты Демокрита представляют собой выдержки из трудов позднейших авторов, упоминавших о нем.
несчастьях ... Эриугены. – Монументальный труд ирландского философа Иоганна Скота Эриугены (810–877) «О разделении природы», возродивший неоплатоновскую философскую традицию, был осужден Церковью и обрел известность в Европе лишь в 17 в. (не в последнюю очередь благодаря его рецепции у Спинозы).
«С подлостью ... ни клеветала б». – См. Гёте, Западно-восточный диван, Книга недовольства, стихотворение «Душевный покой странника». Пер. В.В. Левика.
«Разве недостаточно ... чечевицу». – См. Johann Georg Hamann, Schriften und Briefe. Zu leichterem Verständniss im Zusammenhange seines Lebens erläutert und herausgegeben von Moritz Petri. Bd. 1. Hannover: Meyer, 1872, 346. Иоганн Георг Гаман (1730–1788) – немецкий философ, идеолог движения «Буря и натиск».
Скорее всего ... из своего государства. – См. *ПВИ* 5.
Платон ... государства. – См. Государство, X, 605 b–c.

3. *«все – едино».* – Продолжение в Vs: *В этом тезисе одновременно выражено множество других, обнаруживающих философское глубокомыслие больше, чем идея о воде: последняя в сущности представляет из себя выраженное в естественнонаучной манере метафизическое допущение, сделанное в форме гипотезы. Фалес подразумевает, что есть лишь одна истина, одно истинное качество, – вода или (как он, по всей видимости, полагает) влажное вещество.*
он решается ... крыльями. – См. Ферекид, fr. 7 B 1 (ed. Diels/Kranz).
Зевс, победив ... реки. – См. Ферекид, fr. 7 B 2 (ed. Diels/Kranz).
Греческое слово ... вкусом». – Ср. *ЧСЧ (СМИ)* 170.
Аристотель ... блага». – См. Никомахова Этика, 1141 b, 3–8.

4. *«Из чего ... возмездие».* – См. Анаксимандр, fr. 12 B 1 (ed. Diels/Kranz).
Parerga ... смертью». – См. А. Шопенгауэр. Собр. соч. в 6 тт. М., 2011. Т. 5, с. 236 сн.

«на высотах индийского эфира». – См. Гете, Коптская песнь (1787), 14.

Мы охотно … играть героя. – Ср. Диоген Лаэртский, О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов, VIII, 70.

Его сограждане … вывел колонию. – См. Элиан, Пестрые рассказы, III, 17: «Анаксимандр вывел поселенцев из Милета в Аполлонию» (пер. С. В. Поляковой).

5. *но ведь … впервые».* – См. Гераклит, fr. 22 B 12; 49 a; 91 (ed. Diels/Kranz).

царскими владениями Гераклита. – Н. намекает на изложенную Диогеном Лаэртским (IX, 6) историю о том, что Гераклит «уступил своему брату царскую власть» (пер. М. Л. Гаспарова).

«Все всегда … противоположность». – См. Гераклит, fr. 22 B 8; 10; 51; 88; 126 (ed. Diels/Kranz).

Аристотель обвиняет … противоречия. – См. Топика, 159 b, 31; Физика, 185 b, 20; Метафизика, 1005 b, 25; 1010 a, 13; 1012 a, 24; 1062 a, 32; 1063 b, 24.

свет и мрак. – См. Гераклит, fr. 22 B 57; 67 (ed. Diels/Kranz).

Шопенгауэр … пространству». – См. А. Шопенгауэр. Собр. соч. в 6 тт. М., 2011. Т. 1, с. 23.

Мед … взбалтывать. – См. Гераклит, fr. 22 B 125 (ed. Diels/Kranz).

Из войны … справедливость. – См. Гераклит, fr. 22 B 80; 53; 8; 30 (ed. Diels/Kranz). См. также Диоген Лаэртский, О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов, IX, 8. Ср. *ВН* II, 92.

«Благая Эрида» Гесиода. – См. *ПП* 5 и прим.

Шопенгауэр … благодаря ему». – См. А. Шопенгауэр. Собр. соч. в 6 тт. М., 2011. Т. 1, с. 136.

6. *одно есть многое.* – См. Гераклит, fr. 22 B 10 (ed. Diels/Kranz).

Мир есть игра Зевса. – См. fr. 22 B 52 (ed. Diels/Kranz), где Гераклит сравнивает время с играющим ребенком.

введение Гераклитом … мировой силы. – См. Гераклит, fr. 22 B 64; 16; 67 (ed. Diels/Kranz).

из тепла … первоначальными качествами. См. Анаксимандр, fr. 12 A 27 (ed. Diels/Kranz).

Гераклит, следовавший … огненное вещество. – См. Гераклит, fr. 22 B 90; 66; 64; 118; 126 (ed. Diels/Kranz). См. также Аристотель, О душе, 405 a, 24.

об этом огне ... из воды в огонь. – См. Диоген Лаэртский, О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов, IX, 8. См. также Гераклит, fr. 22 B 30; 31; 12 (ed. Diels/Kranz).
он верит ... мирового пожара. – См. Гераклит, fr. 22 B 63; 66 (ed. Diels/Kranz).
Период ... как насыщение. – См. Гераклит, fr. 22 B 65 (ed. Diels/Kranz).
сытость рождает спесь. – См. Феогнид, 153 сл.
«плачущим философом». – См. Демокрит, fr. 68 A 21 (ed. Diels/Kranz). В противоположность Гераклиту, Демокрита называли «смеющимся философом».

7. *ограниченного человека ... всеобъединяющего бога.* – См. Гераклит, fr. 22 B 78 (ed. Diels/Kranz).
для него ... глаза. – См. Гераклит, fr. 22 B 102; 51; 8; 54 (ed. Diels/Kranz).
в эту игру ... Эон. – См. Гераклит, fr. 22 B 52 (ed. Diels/Kranz).
И если на свете ... оком художника. – См. Гераклит, fr. 22 B 1; 2; 72 (ed. Diels/Kranz).
их души влажны. – См. Гераклит, fr. 22 B 117; 77 (ed. Diels/Kranz).
человеческие глаза ... плохие свидетели. – См. Гераклит, fr. 22 B 107 (ed. Diels/Kranz).
каковое было у Лейбница. – Н. имеет в виду труд Лейбница «Опыты теодицеи о благости Божией, свободе человека и начале зла» (1710).
Человека вообще ... вседержащего разума. См. Секст Эмпирик, Против математиков, VIII, 286. См. также Гераклит, fr. 22 A 16 (ed. Diels/Kranz).
Он не занимает ... разумный человек. – См. Гераклит, fr. 22 B 79; 83 (ed. Diels/Kranz).
«Собаки ... не знают». – См. Гераклит, fr. 22 B 97 (ed. Diels/Kranz).
«Для осла ... золота». – См. Гераклит, fr. 22 B 9 (ed. Diels/Kranz).
намеренно писать неясно. – См. Цицерон, О пределах добра и зла, II, 15.
Жан-Поль ... мнение. – См. Приготовительная школа эстетики, Третий отдел, Misericordias для стилистов.
«Plaudite, amici». – Призыв к зрителям в конце комедии. См. напр. Плавт, Грубиян, 968.

8. Ср. с *ПП* 1.
Гераклит был горд. – См. Диоген Лаэртский, О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов, IX, 1: «Был он высокоумен и надменен превыше всякого, как то явствует и из его сочинения, в котором он говорит: "Многознайство уму не научает, иначе оно научило бы и Гесиода с Пифагором, и Ксенофана с Гекатеем"» (пер. М. Л. Гаспарова). См. также Гераклит, fr. 22 B 121; 29; 34; 104; 49; 69 (ed. Diels/Kranz).
И Пифагор ... с религиозным страхом. – См. Ямвлих, О жизни Пифагора. См. также Порфирий, Жизнь Пифагора. Об Эмпедокле см. Диоген Лаэртский, VIII, 51–74 и fr. 31 B 112 (ed. Diels/Kranz).
сострадание ... переселение душ. – См. Ксенофан, fr. 21 B 8 (ed. Diels/Kranz); Эмпедокл, fr. 31 B 118 (ed. Diels/Kranz); Пифагор, fr. 14 A 8a (ed. Diels/Kranz).
Его глаз ... обращенный внутрь. – Ср. Гераклит, fr. 22 B 101 (ed. Diels/Kranz).
об игре ... Зевса. – См. Гераклит, fr. 22 B 52 (ed. Diels/Kranz).
Он говорил ... исторических людях. – См. Гераклит, fr. 22 B 40; 57; 129 (ed. Diels/Kranz).
«Я искал ... самого себя». – См. Гераклит, fr. 22 B 101 (ed. Diels/Kranz).
«и не высказывает и не скрывает». – См. Гераклит, fr. 22 B 93 (ed. Diels/Kranz).
«без улыбки ... у рта». – См. Гераклит, fr. 22 B 92 (ed. Diels/Kranz).
Слава ... смертных!» – См. Гераклит, fr. 22 B 29 (ed. Diels/Kranz).

9. *единственно верную ... истины.* – См. Парменид, fr. 28 B 2 (ed. Diels/Kranz).
(про которого ... анаксимандровского учения. – См. Диоген Лаэртский, О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов, IX, 21.
свет и мрак. – Оппозиция света и тьмы является базовой для философии Парменида. См. fr. 28 B 9 (ed. Diels/Kranz).
Метод его ... женски-пассивный характер. – См. Парменид, fr. 28 A 24; 35; 37; B 12 (ed. Diels/Kranz).
«Для становления ... становление». – См. Парменид, fr. 28 A 37 (ed. Diels/Kranz).

объясняет это … женского. – См. Парменид, fr. 28 B 12; 13 (ed. Diels/Kranz). Имя Афродиты упоминается в интерпретации Плутарха (О любви, 13).

10. *Гераклит считал … смысле.* – См. fr. 22 B 40 (ed. Diels/Kranz).
бранящийся Ферсит. – См. Гомер, Илиада, II, 211 слл.
«Мы существуем … не существуем». – См. Гераклит, fr. 22 B 49 a (ed. Diels/Kranz).
«Бытие … не то же самое». – Фраза принадлежит не Гераклиту, а Пармениду. См. fr. 28 B 6, 8–9 (ed. Diels/Kranz).
«Долой … о двух головах. – См. Парменид, fr. 28 B 6, 5 (ed. Diels/Kranz).
Они дико … слепыми. – См. Парменид, fr. 28 B 6, 7 (ed. Diels/Kranz).
То, что истинно … будет». – См. Парменид, fr. 28 B 8, 5 (ed. Diels/Kranz).
ибо из чего … ничего породить. – См. Парменид, fr. 28 B 8, 7–13 (ed. Diels/Kranz).
То же самое … не есть». – См. Парменид, fr. 28 B 8, 19–21 (ed. Diels/Kranz).
Сущее … двинуться? – См. Парменид, fr. 28 B 8, 22–26 (ed. Diels/Kranz).
Итак, оно … как шар. – См. Парменид, fr. 28 B 8, 42–44 (ed. Diels/Kranz).
«Не доверяйте … мышления!» – См. Парменид, fr. 28 B 7, 3–5 (ed. Diels/Kranz).

11. *молится Парменид.* – Аллюзия на обращение Эмпедокла к богам и музе: fr. 31 B 3 (ed. Diels/Kranz). См. Manfred Landfester (Hg.), op. cit., 482.
Аристотель … existentia. – См. Вторая аналитика, 92 b, 4–11, 19–25; 93 a, 26–27; 91 a, 1–6.
как учит Кант. – См. Критика чистого разума, B 84 (Akademieausgabe, III, 80).
Бенеке – Фридрих Эдуард Бенеке (1789–1854), немецкий философ, предлагавший выстраивать философию по принципам естественных наук.

12. *понятие бесконечного.* – См. Зенон, fr. 29 B 1; 2; 3 (ed. Diels/Kranz).
«Не может быть … невозможно». – Ср. Зенон, 29 A 25 (ed. Diels/Kranz).
Ахилл … in infinitum. – См. Зенон, fr. 29 A 26 (ed. Diels/Kranz); Аристотель, Физика, VI, 9. См. также *ПП* 5 и прим.

летящая ... покоящаяся стрела. – См. Зенон, fr. 29 A 27 (ed. Diels/Kranz).

утверждение ... тождественны. – См. Парменид, fr. 28 B 8, 34–35 (ed. Diels/Kranz).

бугристый шар ... косно-неподвижный. – См. Парменид, fr. 28 B 8, 25–43 (ed. Diels/Kranz).

13. *оно не произошло ... не убывает.* – См. Парменид, fr. 28 B 8, 3, 48 (ed. Diels/Kranz).

14. *смешения и размежевания ... сущностей.* – См. Анаксагор, fr. 59 B 17 (ed. Diels/Kranz).

Наоборот, Анаксагор ... находятся в движении. – См. fr. 59 B 43; 52 (ed. Diels/Kranz).

в новых комбинациях. – Продолжение в Vs: *но если он вопреки Пармениду доказывал движение посредством [логоса] νοῦς, то откуда берется само это движение? Быть может, как раз из νοῦς? В этом состояла удивительная идея Анаксагора. Здесь стоит сказать, что такое νόος. Анаксагор не считал эмпирический мир видимостью и, следовательно, не имел оснований называть чувства лживыми и вводящими в заблуждение предсказателями. Чувства правдивы и, подобно абстрактному мышлению, говорят нам истину, поскольку показывают нам истинные качества. Интеллект, разорванный Парменидом, у Анаксагора снова скреплен воедино. Соответственно, движение, и в первую очередь движение тела, было для Анаксагора реальным; для него оно было неразрывно связано с волевым актом, но также с гневом, страхом и желанием: все эти аффекты порождали волю и тем самым – движение. Греческий язык дал ему слово, в самом широком смысле объединяющее в себе все то, что мы знаем как дух, рассудок, волю, желание, аффект, душу: noos обозначает, выражаясь шопенгауэровской терминологией, одновременно интеллект и «волю». – Движение в мире является по-настоящему живым. При этом в мире обнаруживается не хаотическое движение, но порядок, красота и определенная закономерность. Что же организует вечно существующие элементы? Разумеется, тоже нечто «вечно существующее», поскольку мы постоянно видим его в действии. Его проявления мы напрямую ощущаем своим телом: один лишь noos движет им; подобным образом обстоит дело с движением в органическом мире, а движение в мире неорганическом должно быть, по меньшей мере, последействием такого νόος.*

15. *как ответил Кант.* – См. Критика чистого разума, B 54, прим. (AA, III, 62).

А. Шпир ... 264. – В период с 1873 по 1875 гг. Н. три раза брал в базельской университетской библиотеке книгу философа Африкана Шпира «Мышление и действительность». Позднее он приобрел ее второе издание, вышедшее в 1877 г.
Nûs – тоже ... легкую материю. – Анаксагор, fr. 59 B 12 (ed. Diels/Kranz).

16. *Концепция анаксагорова хаоса.* – См. Анаксагор, fr. 59 B 1; 4 (ed. Diels/Kranz).
«семян всех вещей». – См. Анаксагор, fr. 59 B 4, 6 (ed. Diels/Kranz).
все должно ... во всем. – См. Анаксагор fr. 59 B 11; 12 (ed. Diels/Kranz).
Имена вещей ... над другими. – См. Анаксагор, fr. 59 B 12 (ed. Diels/Kranz).
Аристотель ... гомеомериями. – См. Физика, 203 a, 20; О небе, 302a, 31; О возникновении и уничтожении, 314a, 19; Метафизика, 984 a, 13; 988 a, 27.
как это делает Аристотель. – См. Физика, 187a, 20–23; Метафизика, 1069b, 20–22.
Nûs никогда ... семенами субстанций. – См. Анаксагор, fr. 59 B 12; A 55; 56 (ed. Diels/Kranz).

17. *Это могло быть ... солнце и звезды.* – Н. в основном ссылается на fr. 59 B 12 (ed. Diels/Kranz).
Кант ... неба». – См. Всеобщая естественная история и теория неба, Предисловие (AA I, 225–6; 229–230).

18. *Аристотель рассказывает ... космоса».* – См. Евдемова этика, 1216a, 11–14.
«odi ... arceo». – См. Гораций, Оды, III, 1, 1.
приводит Платон. – См. Федр, 269a–270a.
Анаксагор сам сказал ... как руки. – См. Аристотель, О частях животных, 687a, 7–12.
Платон же ... на своем месте. – См. Федон, 97b–98c.

Фридрих Ницше
Полное собрание сочинений
Том 1/1

Редактор
И.А. Эбаноидзе
Оформление и верстка
И.Э. Бернштейн
Корректор
А.Б. Клюева

Подписано в печать 06.11.2012.
Формат 84×108/32. Бумага офсетная № 1.
Гарнитура NewBaskervilleC. Печать офсетная.
Печ. л. 13. Тираж 2000 экз. Заказ № 8320

Издательство «Культурная Революция»
Адрес: Москва, ул. Новосущёвская, д. 19б
Телефон (499) 973 1662, e-mail editor@kultrev.ru

При участии ООО Агентство печати “Столица”
e-mail: apstolica@bk.ru; http://www.apstolica.ru/

Отпечатано с готовых файлов заказчика
в ОАО «Первая Образцовая типография»,
филиал «УЛЬЯНОВСКИЙ ДОМ ПЕЧАТИ»
432980, г. Ульяновск, ул. Гончарова, 14